DOCUMENTACIÓN

INVESTIGACIÓN

DIFUSIÓN

EXPOSICIONES

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

ARQUITECTURA

MUSEOGRAFÍA

ITINERARIOS

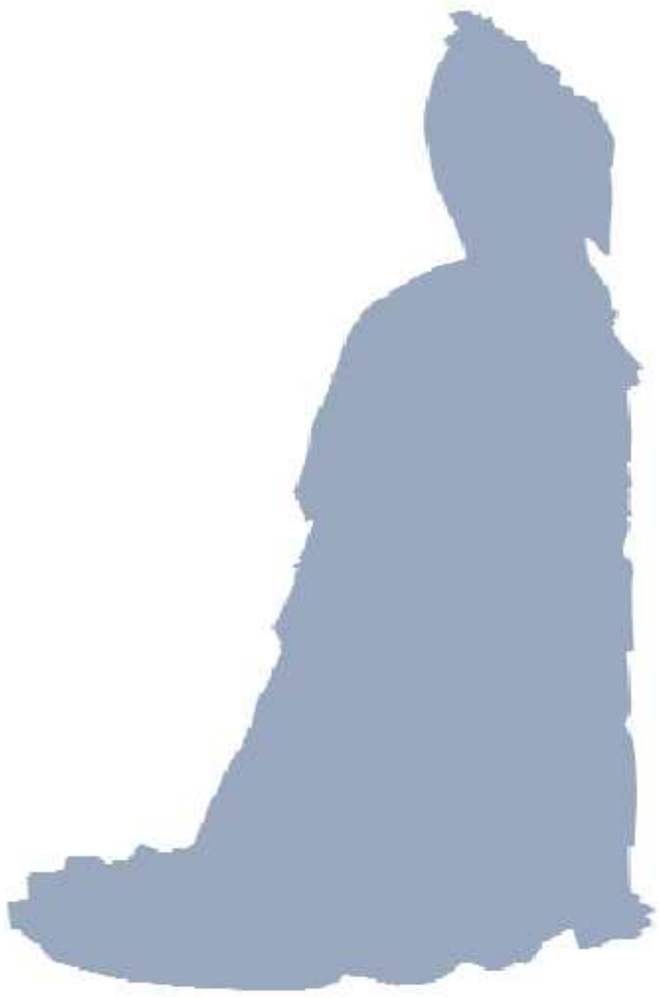
museos.es

MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

museos.es

Revista de la Subdirección General de Museos Estatales



2004

número 0

DIRECCIÓN
Marina Chinchilla Gómez
Subdirectora General de Museos Estatales

COORDINACIÓN
Isabel Izquierdo Peraile

CONSEJO DE REDACCIÓN
Emilia Aglio Mayor
Eva Alquézar Yánez
Ana Azor Lacasta
Víctor Cageao Santa Cruz
Virginia Garde López
Noeli Isábal Barrabés
Consuelo Luca de Tena
Concepción Martínez Tejedor
Mª Victoria Sánchez Gómez

SECRETARÍA DE REDACCIÓN
Alicia Flores Álvarez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Vélera, S.L.
Producción de Exposiciones

TRADUCCIÓN
Tradux, S. L.
Servicio Mundial de Traducciones

En cubierta:
Vestido con Polisón (ca. 1875-1880)
Museo del Traje.
Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

Agradecemos la colaboración en este número de Mª Ángeles Albert, Manuel Arias, Paloma Cabrera, Anunciación Fariñas, José Luis Mingote, Carmen Rallo, Mercedes Rodríguez, María Sanz y Miguel Zugaza.

MINISTERIO
DE CULTURA

Ministra de Cultura
Carmen Calvo

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
XXX

PRESENTACIÓN

Siempre es grato escribir unas líneas de presentación de una revista, pero aún lo es más cuando lo que se presenta es el resultado del método de trabajo desarrollado desde la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, dónde, en el ámbito de sus competencias, los criterios profesionales priman frente a cualquier otro, ante el claro y seguro convencimiento de que el Patrimonio Histórico Español merece un trabajo serio, riguroso y responsable, de la mano de los profesionales que dirigen sus esfuerzos y conocimientos a preservar, conservar y difundir nuestra mejor herencia cultural.

De este planteamiento, convertido en método de trabajo, han surgido numerosas iniciativas, entre las que ahora se enmarca la puesta en marcha de *museos.es.* Esta revista nace por y para los profesionales de museos, quienes han sido, son y serán los responsables directos de la custodia de ese pasado más o menos lejano, y a quienes desde estas líneas el Ministerio de Cultura quiere rendir un sentido y merecido homenaje, y manifestar su más sincero agradecimiento a la labor realizada.

Este sentimiento coincide con el planteamiento de la revista que nace, a través de la Subdirección General de Museos Estatales, con el deseo de fundir en sus páginas a distintas generaciones de profesionales, quienes desde sus variadas experiencias hacen posible el cumplimiento de las funciones otorgadas a través de sus normas, y por una larga tradición universal que ha dibujado a los museos como esos espacios en donde se conjuga la más estricta conservación, con la más dinámica exposición, o la más rigurosa investigación, con la más arriesgada difusión de sus colecciones.

El museo es hoy en día una institución flexible y moderna, que se adapta a las nuevas necesidades de la sociedad. La revista *museos.es* quiere convertirse en testigo de estos cambios, de estas nuevas experiencias que, nacidas de la mano o no del Ministerio de Cultura, configuran un nuevo panorama museístico, cuyos únicos protagonistas son sus profesionales.

Por último, sólo resta desear una larga andadura a *museos.es,* y que ésta junto a las demás iniciativas editoriales surgidas en los últimos años, en el ámbito de la museología, por iniciativa de otras Administraciones, Universidades o Asociaciones de Profesionales, renueven los aún jóvenes pilares de la ciencia del museo, la museología, y amplíen las técnicas y prácticas aplicadas al museo, la museografía.

xxx
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ÍNDICE

Editorial

Marina Chinchilla Gómez 10

SECCIÓN I — **En torno al museo**

Reflexiones al hilo de una pasada experiencia en museos 14
Ricardo Olmos

SECCIÓN II — **Desde el museo**

Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro 28
Eva Mª Alquézar Yáñez

La investigación en los museos. Una actividad irrenunciable 42
Trinidad Nogales Bassarrate

Museos estatales. Una imagen para la difusión 62
Noeli Isábal Barrabés

Conservación y almacenamiento de tejidos. Problemas múltiples, soluciones prácticas 72
Paloma Muñoz Campos

Intervención en el retablo de San Benito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid 80
Cristina Villar Bueno

Fortuny recuperado 90
Guillermo de Osma

Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva Ley de Mecenazgo a los museos 102
Luis Lafuente Batanero

Reforma y ampliación del Museo Arqueológico de Asturias 118
Fernando Pardo Calvo y Bernardo García Tapia

Las nuevas instalaciones museográficas del Museo Sefardí 132
Ana María López Álvarez y Santiago Palomero

SECCIÓN III — **Panorama**

Los museos no son mausoleos. La renovación del Museo Episcopal de Vic 146
Miguel Tresserras Majó

El legado Thorvalsen. Monumento, museo, mausoleo 152
Margrethe Floryan

El Museo Rufino Tamayo Arte Contemporáneo 166
Ramiro Martínez Estrada

ÍNDICE

Itinerarios — SECCIÓN IV

178 *Museos en el Camino: viaje imaginario a propósito del jubileo compostelano*
Luis Grau Lobo

Memoria del Museo — SECCIÓN V

194 *Federico Wattenberg y Eloísa García. Directores del Museo Nacional de Escultura*
Eloísa Wattenberg García

202 *Entrevista a Pedro Manuel Berges Soriano*
Consejo de Redacción

Exposiciones — SECCIÓN VI

214 *La exposición Tiziano en el Prado*
Gabriele Finaldi

218 *Las funciones del museo: una línea de exposiciones*
Jesús Urrea Fernández

Espacio Abierto — SECCIÓN VII

226 *Encuentros, cursos y congresos de Museos*
231 *Calendario de actividades en los Museos de Titularidad Estatal*
234 *Novedades del Sistema Español de Museos*
242 *Premios*

Recensiones — SECCIÓN VIII

246 *F. Haskell: El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*
Begoña Torres González y Judith Ara Lázaro

253 *J. Mª Magán: Circulación ilícita de bienes culturales*
Leticia Azcue Brea

La presentación del número 0 de una revista es siempre un momento de gran satisfacción para la institución promotora de la publicación. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte no sólo se siente satisfecho por esta iniciativa, que permite la puesta en marcha de una nueva revista institucional, sino que además se siente orgulloso de ver cumplido un nuevo objetivo del Plan Integral de Museos Estatales, actualmente en desarrollo por la Subdirección General de Museos Estatales.

Entre los fines del citado Plan figura, como una constante, el anhelo de fomentar el diálogo entre los profesionales de museos del ámbito nacional e internacional, y el intercambio de experiencias museísticas, a través de muy diferentes canales. Entre éstos adquiría un especial protagonismo la creación de una revista que se convirtiera en un foro abierto y constante de debate entre los profesionales de museos, y que a su vez aportara un nuevo punto de vista al panorama editorial ya existente.

Con esta finalidad el Comité de Redacción de *museos.es,* con el fuerte impulso de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, y con el apoyo de la Junta Superior de Museos, se puso a trabajar en la concepción de una nueva revista que, tras las huellas de su antecesora *Museos*, editada por el entonces Ministerio de Cultura a principios de la década de los ochenta y la aún más lejana en el tiempo, *Memorias de los Museos Arqueológicos*, se convirtiera en una revista de actualidad del panorama museístico.

La revista *museos.es* nace con el objetivo de presentar al museo desde sus más variadas y actuales vertientes. La creación de nuevos museos, la construcción de grandes y emblemáticos edificios para museos, o la realización de grandes exposiciones de proyección nacional e internacional serán objeto de atención. En este sentido, esta publicación pretende presentar novedades en el panorama museológico contemporáneo, nuevas tendencias museográficas, así como la puesta en común de experiencias y proyectos en desarrollo en torno a las funciones y los procesos de la compleja institución museística actual. Así, prestará atención también de forma muy clara, al trabajo callado y diario del museo, la adquisición, la conservación, la investigación, la exposición, la difusión y la documentación de sus colecciones. El equilibrio entre estas funciones será una de las claves de esta joven publicación.

El deseo de convertir a *museos.es* en un instrumento para la reflexiónn sobre el concepto actual de museo, sin perder su perspectiva histórica y la compleja naturaleza de la institución, que debe atender distintas realidades y afrontar nuevos retos de futuro en el contexto social y cultural contemporáneo, ha guiado los contenidos de la revista. Asimismo, al margen del cumplimiento de las funciones propias del museo, se atiende a las demandas de ocio de la sociedad, a través de la creciente presencia de profesionales de heterogéneo perfil y alta cualificación profesional.

Un contenido acorde con los planteamientos y la perspectiva actuales queda arropado por una denominación y una imagen gráfica, también modernas, teniendo en cuenta además la versión digital que se desea volcar en Internet, con el objeto de su mayor difusión.

"En torno al Museo" será la primera sección que responde a estos planteamientos, donde se ofrecerán reconocidas opiniones sobre el pasado, presente y futuro de una institución viva, en continua transformación, y en algunas ocasiones incluso cuestionada por distintos sectores de la sociedad.

La segunda sección de la revista denominada "Desde el Museo", reunirá diferentes textos que invitarán al lector a hacer un recorrido por las funciones básicas del museo, de la mano de las actuaciones y proyectos más relevantes en los ámbitos de documentación, investigación, difusión, conservación y restauración, adquisición, legislación. Del mismo modo que se recogerán algunas de las actuaciones más relevantes en el área de la arquitectura de museos y las nuevas instalaciones museográficas.

Pero *museos.es* no sólo va a ser una revista que permita presentar los resultados y las actuaciones en el ámbito de los museos estatales, sino que su horizonte es abrir sus páginas a todos los museos, con independencia de su titularidad, disciplina científica o régimen jurídico-administrativo. Con esta finalidad se configura la sección "Panorama", en donde proyectos museísticos de escala nacional e internacional se presentarán al lector como ejemplos de actuaciones y experiencias museísticas de interés para todos los profesionales, y en donde el ámbito iberoamericano ocupará un lugar muy especial por razones derivadas de hermanamiento y estrecha colaboración.

Museos.es también nace con el deseo de potenciar el papel del museo como foco de atracción e interés para el turismo cultural. Así, "Itinerarios" invitará al lector profesional y al lector curioso al recorrido por territorios y museos cercanos en la geografía, unidos por un discurso expositivo complementario.

Además esta revista quiere servir de "Memoria del Museo", y convertirse en un testimonio y testigo de la labor hecha por numerosos profesionales, a quienes estamos obligados a rendir un sencillo homenaje. Dedicar unas páginas a quienes han entregado su vida profesional a los museos, y cuya experiencia tiene y debe ser una enseñanza constante para las nuevas generaciones de profesionales, era casi una obligación y una responsabilidad.

Museos. es se dirige a un lector profesional, pero sin olvidar a otros lectores con interés por los museos como instituciones culturales atractivas por sus contenidos e historia y a quienes se les brindarán sugestivos, y tal vez novedosos, destinos. Las secciones "Exposiciones" y "Espacio abierto" permitirán la presentación de nuevos puntos de interés y novedades a través de algunas de las exposiciones más relevantes de la mano de sus responsables.

Tampoco podía faltar una sección de "Recensiones" donde diferentes profesionales, seleccionarán y analizarán las últimas novedades bibliográficas afines a la materia de la revista.

Con estas intenciones y deseos nace la revista *museos.es,* de periodicidad anual, que junto a su versión digital, pretende convertirse en un canal de difusión de los museos y ser un instrumento de trabajo y comunicación.

Marina Chinchilla Gómez
Subdirectora General de Museos Estatales

SECCIÓN I

En torno al museo

no

REFLEXIONES AL HILO DE UNA PASADA EXPERIENCIA EN MUSEOS

Ricardo Olmos[1]

Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Resumen: Presento una visión personal de mis años de aprendizaje y trabajo en el Museo Arqueológico Nacional, cuando la actividad del conservador de museos podía articularse en torno a la investigación y nutrirse de ella. Las palabras se acompañan de un deseo de recuperar trazas de la memoria de quienes nos precedieron. Algunas de ellas tal vez apunten a problemas aún vivos y ayuden a comprendernos. Se alude también a la preparación para el patrimonio y los museos en Francia, otro camino de contraste y de autoconocimiento en la futura Europa de los Museos. Este texto reelabora las palabras que dirigí a los nuevos funcionarios de conservadores y ayudantes de museo en noviembre de 2001 y pretende mantener el estilo de aquella dedicatoria junto con un especial deseo de diálogo con las nuevas generaciones.

Summary: I am presenting a personal view of my years of apprenticeship and work at the Museo Arqueológico Nacional, when the activity of a Museum curator could be articulated around research and take nurture from it. These words are accompanied by a wish to recover traces of the memory of those who preceded us. Some of them perhaps point to problems that still exist and help us to understand them. Reference is also made to the preparation for the national heritage and the Museums in France, another avenue of contrast and self-knowledge in the future Europe of Museums. This text rephrases the words that I spoke to the new Museum curators and assistants in November 2001 and seeks to maintain the style of that dedication speech, together with a special wish to establish a dialogue with the new generations.

Ricardo Olmos *es conservador del Cuerpo Facultativo de museos desde 1977. En 1986 ingresa en el Departamento de Arqueología e Historia Antigua del CSIC. En la actualidad, como profesor de investigación del CSIC, desarrolla diferentes líneas de investigación relacionadas con la iconografía, la religión y la sociedad del mundo antiguo.*

Es para mí una alegría y un honor escribir esta reflexión personal en la nueva revista *museos.es* cuyos inicios hoy saludamos como un camino abierto de encuentros y diálogos múltiples y diversos. Sé también que es un riesgo y he de intentar hacerlo lo mejor posible pues los inicios revisten una especial relevancia simbólica y también se rodean de una singular aura emocional y afectiva. Todos nos acordamos del primer día en nuestra profesión, de nuestra primera clase, de nuestro primer amor. Es una sensación que perdura toda la vida. Pues en cada comienzo apunta el germen del ideal humano que queremos verter en lo que hacemos y soñamos. Fueron éstas las palabras con las que en noviembre de 2001 saludé, por encargo de la Subdirectora General de Museos Estatales, Marina Chinchilla, a los nuevos funcionarios que se incorporaban aquel año al Cuerpo Facultativo de Conservadores y Ayudantes. Trataré de recuperar e hilvanar algunas de las reflexiones de entonces en el contexto nuevo de la revista. Tal vez los ecos de aquel día conserven aún alguna frescura y verdad, alguna validez de voz nueva.

Confieso que cumplo la invitación con placer y con gusto aunque no sin cierto temor inexpresable. El deseo de Marina

[1] E-mail: ceho134@ceh.csic.es

Chinchilla es que hable desde mi experiencia, hoy ya algo lejana, del tipo de museo que yo conocí, con el objetivo de, partiendo de esa experiencia, trascender al presente y contrastar lo viejo con lo nuevo, lo positivo y menos positivo de uno y otro tiempo, para abrirnos al futuro, que representan hoy, principalmente, las generaciones más jóvenes de museólogos.

Entiendo que el hablar desde mi perspectiva no debería ser tanto hablar de mí, de mi vivencia como individuo. Pero esto será inevitable pues cada mirada es única y singular y me temo que el yo asomará en exceso en estas páginas. Perdonadme. Intentaré, no obstante, que esa experiencia nos lleve a tantear algún modelo que hoy podamos poner en contraposición o contraste, pues los cauces de lo que somos y de lo que hacemos los construimos, hora a hora, nosotros mismos en un marco cambiante y fluido. De ahí la importancia de la reflexión y el contraste, una tarea de cada día.

Trataré, pues, que este texto, que reúne y selecciona algunas facetas de mi experiencia y de mi memoria dulcificada, pueda hilvanarse y contrastarse con la situación actual de los Museos, con lo poco que sé del tema, con mi visión tan parcial de este campo, pues desde hace ya más de quince años veo el panorama de los museos desde fuera, no como actor que actúa en el escenario, sino como espectador que mira y observa. El recuerdo diluido y selectivo de mi estancia como conservador de museos me sitúa afectivamente dentro, pero mi perspectiva viene hoy de fuera, pues trabajo, como vosotros, en patrimonio y en la memoria de las cosas si bien lo hago desde otra vertiente, la perspectiva exclusiva de su investigación histórica. Además, aprovechando mi estancia en París en el curso 2001-2002, tuve la oportunidad de recabar información, escrita -y, sobre todo, oral, directa- de algunos colegas, investigadores, profesores y políticos, que estaban al cargo de la gestión o de la reflexión sobre el patrimonio y los museos en Francia. Se debatía entonces en el Senado la nueva ley de museos francesa y en la prensa se reflejaban las discusiones (*Le Monde* 28/29 de octubre 2001), entre ellas cuál es el modelo de conservador que la ley contempla y cuáles también las limitaciones de este modelo frente a las necesidades reales de la sociedad. Conocer la multiplicidad de voces y propuestas, propias y ajenas, es fundamental pues los problemas de los otros y los nuestros cada vez serán más comunes a medida que vayamos construyendo Europa, a la que pertenecemos por la historia. Creo, pues, que podrá ser útil asomarnos también a la situación desde esta otra perspectiva diferente, en este caso desde el modelo francés que, como enseguida veremos, tampoco es radicalmente extraño ni tan diverso a la situación y a los problemas que actualmente tenemos en España. La mirada que dirigimos al otro acaba por convertirse finalmente en un espejo que revierte en nuestra mirada interior y la modifica. Las reflexiones y preocupaciones de nuestros colegas franceses pueden ayudarnos en nuestras búsquedas y, al menos, a adquirir una mejor conciencia de nuestros límites. De manera que, en resumen, voy a articular mi texto sobre tres ejes: primero, el de la memoria del pasado, mi pasado como museólogo; segundo, el de mi presente como investigador, que observa los museos; y, tercero, el del contraste con algún atisbo de la situación francesa, que apuntaré al final.

Empezaremos con el eje de la memoria propia. El hermoso verso de *La tempestad* de Shakespeare dice que estamos hechos de la materia de nuestros sueños. ¿No podríamos extender este pensamiento y decir que los hombres también estamos hechos de la materia de nuestra historia, de nuestra pequeña memoria histórica? Me vais a permitir comenzar mi memoria de la historia con algo que puede tener cierta aura de cuento que trasciende los límites del tiempo individual. Cuando entré a trabajar en museos a inicios de los años 70 recuerdo una conversación con un conservador ya jubilado que se había ocupado, antes de mí, de la sección de vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional, el entonces Académico de la Historia D. Luis Vázquez de Parga. Me agradaba hablar con él pues en D. Luis se encontraba el pasado de una tradición prácticamente agotada, un mundo de perfiles dorados y también algo

Figura 1: Retrato de D. José Ramón Mélida.
(Fot.: Archivo Fotográfico del MAN)

amargos que se cerraba -o que ya estaba entonces prácticamente cerrado- a mi experiencia. A través de Don Luis podía yo retomar el hilo, muy tenue, que me vinculaba con la memoria primera del museo y que hoy pretendo transmitir, en estas páginas y de un modo más tenue aún, a otros.

D. Luis Vázquez de Parga había ingresado en el Museo Arqueológico antes de la guerra civil española, en los años 30, supongo que en los primeros años de la República. Vivió difícilmente, como otros conservadores, los años de la guerra y la postguerra, una memoria, por cierto, que habría un día que recuperar y que sólo a través de algunos retazos orales y anécdotas dispersas –jamás se escribió- atisbamos. Él había conocido aún de director, o tal vez de director honorario, a un D. José Ramón Mélida muy anciano y algo testarudo, hombre vocacional que tal vez nunca quiso jubilarse (Figura 1). Lo recordaba como un personaje pequeño de estatura, inteligente y culto, desbordante de vitalidad, que encarnaba un viejo modo de hacer la arqueología y la museología en España. Don José Ramón Mélida se había ocupado también, antes que D. Luis, de los vasos griegos del Museo a través de un proyecto patrocinado por la Unión Académica Internacional, el *Corpus Vasorum Antiquorum*. Detrás de todo ello se atisbaba una vieja relación del Museo de Madrid con ciertos ideales internacionales que habían asociado, a través de inquietudes comunes, a sabios y a profesionales de diversos Museos a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

En fin, en medio de aquellas historias yo me sentía unido, por ese extraño hilo invisible que evocan los objetos permanentes y las palabras efímeras de los otros, casi al nacimiento de los museos en el siglo XIX, pues Mélida había empezado a trabajar en el Museo de Madrid nada menos que en los años finales de la década de 1870 y había manejado y descrito los mismos vasos que ahora estaba tocando yo, en mi gesto iniciático, con mis manos inexpertas (Figura 2). Os podéis figurar que escuchaba todo aquello con fascinación y extrañeza, algo que aún hoy renace de aquellos rescoldos cuando escribo estas páginas. Pues Mélida había sido el creador de un tipo de anticuario u hombre de museos en España que se iba a mantener vigente durante muchas décadas: un museólogo -término, claro, que entonces no existía- basado en el criterio predominante de la autoridad científica, de la sabiduría académica, del prestigio internacional, del respaldo de otros modelos europeos. Mélida había completado su formación en Atenas, en la Escuela francesa, si no recuerdo mal en los años 90 del siglo XIX, y fue uno de los impulsores de los actuales fondos del Museo de Reproducciones Artísticas. Había luchado por incorporar a España a la corriente internacional de la arqueología clásica, que incluía el antiguo Oriente, Egipto, Grecia y Roma, y creía en la enseñanza del arte antiguo a través de un museo universal de moldes y reproducciones, concebido por Juan Facundo Riaño en 1880. Permítaseme evocar a Riaño y a Mélida y con ellos nuestros orígenes: ambos fueron hombres admirables, abiertos a un debate internacional del coleccionismo más allá de las fronteras, a la enseñanza del arte en los museos, a la incorporación de la técnica y de la industria en la mostración pública de las obras del pasado. Los términos del arte y de la artesanía

Figura 2: Antiguas salas de Vasos Griegos
del Museo Arqueológico Nacional, en 1917.
(Fot.: Archivo Fotográfico del MAN)

caminaban en sus libros felizmente hermanados. Comprometidos y coetáneos con su época, uno y otro eran devotos de las utopías del progreso y de los museos, creían en la enseñanza y en la formación de una sociedad española tanto tiempo sumida en el letargo. Gracias a ellos fue posible tener en Madrid los frisos del Partenón o los frontones de Olimpia a través de sus copias en yeso y, sobre todo, mostrarlos y aprender de ellos en el marco arropador del Casón del Buen Retiro madrileño. Alguno de estos rasgos les unía al espíritu de la Institución Libre de Enseñanza con la que estos dos hombres de un modo u otro se relacionaron. En fin, Mélida se sentía unido a un tipo de conservadores europeos, sus iguales en prestigio y en ideal de sabiduría, con los que mantenía correspondencia, generalmente en francés. Encarnaba, mejor que nadie, el modelo de conservador de prestigio que basa su autoridad en el reconocimiento académico nacional e internacional. Y también en cierto ideal de enseñanza y de comunicación a la sociedad, lo que provenía, en su juventud, de esa aludida vocación institucionista. Por desgracia, de aquella inmensa labor de nuestros predecesores me he dado cuenta paulatinamente, solo con los años y ya fuera del Museo. Lamentable olvido el que practicamos en nuestro campo, en nuestro pequeño y aislado rincón de trabajo. ¿No merecería un día recuperar algunas de las historias de aquellos hombres, que cada vez nos admiran más? Pertenecen al caudal de la ciencia española, a las raíces de nuestra propia historia.

Pues bien, cuando entré de becario en el Museo Arqueológico Nacional en 1971 quedaban aún trazas de aquella vieja utopía, a pesar de la guerra civil y de la larga postguerra franquista, que acentuó los olvidos y prolongó los letargos. No entré como hoy, tras una larga y penosa oposición de infinito temario, sino diría

Figura 3: Cabeza de Górgona. Detalle de una copa de figuras rojas, firmada por Pamfaios ceramista. (Fot.: Archivo Fotográfico del MAN)

que por casualidad, casi sin proponérmelo, y eso sí, tras varios años de entrenamiento en el propio Museo. Yo iba destinado a ser profesor de griego, ese era mi ideal. Pero un día me llamaron con urgencia de parte del Profesor Martín Almagro, a quien directamente yo no conocía, pues había que montar las salas de vasos griegos del Museo. Franco iba a inaugurarlas de allí a unos días. La situación era inmediata, urgía. No había gente, se necesitaba mano de obra y me llamaron. Nadie sabía entonces de vasos griegos, yo tampoco, ni una palabra pues era filólogo y tuve que torear la situación sin el capote protector de un conocimiento previo. Ayudé a organizar el discurso de las salas, los carteles, la pequeña guía, basándome en el modelo y, eso sí, en el apoyo estrecho de otros compañeros jóvenes del Museo, que tanto me ayudaron. Mi inseguridad ante el patrimonio era total, los objetos no eran meras palabras aladas. Aquéllos se enfrentaban conmigo, oponiéndome su materialidad vigorosa y yo a ellos tan solo mi tacto impreciso. Pero sentía el respaldo y el empuje vital del Doctor Martín Almagro y de los demás conservadores del centro y tiré adelante en cierto ambiente de disponibilidad colectiva que hoy tal vez echaría de menos en este marco más complejo e individualista en el que trabajamos. En fin, se inauguró el Museo, todo el mundo quedó contento de las nuevas salas ibéricas y clásicas que abrían un nuevo modo de presentar los objetos y yo había sido un grano de arena en medio de aquella catarata (Figura 3). Almagro me propuso una beca: *"desde ahora tiene usted que ocuparse de la cerámica griega del Museo Arqueológico Nacional. Casi nadie sabe nada de este tema en España. Así que para ser conservador del Museo tiene usted que hacer en dos meses la tesina y luego irse al extranjero"*. Hice mis deberes. Me envió un mes al Museo del Louvre y un curso entero a Alemania, donde preparé mi tesis.

El modelo que me encontré en París estaba mucho más anclado en el siglo XIX que el cotidiano de España, del que tan solo quedaba un vago recuerdo. Yo era joven y buscaba modelos en las personas y en París lo encontré en la figura venerable y única de Pierre Devambez, conservador Jefe del Departamento de Antigüedades Clásicas del Museo del Louvre, que resumía con personalidad singular el viejo ideal del conservador-investigador pues era una fuente inagotable de humanidad y sabiduría. ¿Quién próximo a los museos franceses no lo recuerda hoy como un personaje extraordinario? Cómo había accedido Pierre Devambez a ese puesto tan importante no lo sé, pero seguramente lo había hecho a través de un sistema que ha prevalecido en Francia al menos hasta hace unos quince años: el de las listas de prestigio. El prestigio profesional -entiéndase científico- de una persona se reconoce por consenso, es un valor en sí mismo, y esta aura le permite figurar en unas listas prestigiosas y acceder a un nombramiento a dedo, sin necesidad de oposiciones o concursos de ningún tipo, a puestos de responsabilidad y representación como el que he mencionado. Esto que también puede entenderse -y algunos con total crudeza me lo comentaban en París- como listas de enchufados, era una de las vías habituales de acceso al cuerpo francés de museos. Hoy es impensable. Pero entonces era así pues subyacía ese reconocimiento social del conservador o director de museo que forma parte de la *élite* intelectual de un país. El Museo del Louvre ha sido -y todavía le quedan resabios de esa gloria pasada- uno de esos lugares de prestigio.

Mi segundo modelo fue el alemán, que conocí mejor. Trabajé en Würzburg, en un departamento universitario que tenía su propio museo de arte clásico y de pintura de época moderna, el Martin-von-Wagner, en su

género uno de los más importantes de Alemania. El museo tenía sus propios conservadores pero el catedrático o profesor ordinario de turno era entonces -y sigue siendo hoy- el director de la sección clásica. Los universitarios que estudiaban arqueología clásica se formaban a través de seminarios que tenían lugar en el museo, tocando los materiales, debatiendo sobre ellos, investigando. La actividad del museo -exposición permanente, adquisiciones de piezas, actividades de cara al público- era en gran medida inseparable de la actividad científica, se nutría de ella. El Instituto de Arqueología y el Instituto de Arte estaban espacial y administrativamente implicados, de modo muy estrecho, en ese tipo de museo universitario. No había más que subir o bajar de piso para entrar en las salas del museo, en el maravilloso palacio barroco decorado por Tiépolo o en las aulas y biblioteca de la Universidad. Todo formaba parte del mismo edificio y casi del mismo espíritu. Sencillamente, era un privilegio. Los diversos lugares de la memoria arquitectónica e histórica y el presente cotidiano -exposición, investigación y enseñanza- se entremezclan y se funden. La enseñanza universitaria ha dado vida en Europa -y especialmente en Alemania- a numerosos museos de este tipo. En España el Museo de Reproducciones Artísticas quiso un día participar de esta experiencia pero apenas ha poseído esta vinculación que justifica y nutre a museos de esta índole y por tanto está condenado a ser un museo mortecino.

Con estos años de aprendizaje volví a España a los deberes cotidianos que debía al Museo madrileño. Pronto me di cuenta de que en realidad yo había vivido un sueño. Cuando me presenté a oposiciones me suspendieron, probablemente con toda la razón del mundo. Como consuelo el tribunal me dijo que mi formación y mi curriculum no eran para museos sino que estaba destinado a la investigación. Creo que esto sí era una tontería pero denota que en esos años -hacia 1976- se estaba debatiendo ya cierto modelo de conservador de museos que desde entonces no ha acabado de definirse con claridad y que no ha sabido digerir del todo la función profunda e integradora de la investigación en las tareas del conservador y del ayudante de museos. La cuestión, entonces y hoy, sigue siendo cuál es, cuál debe ser ese ideal o modelo de especialistas de museos, que hoy tan peligrosamente trata de parecerse demasiado al de un aséptico e intercambiable técnico de la administración. Probablemente esa respuesta no se ha encontrado y vamos a tantear y a tratar de reflexionar algo sobre ella.

Pero volvamos aún un momento al pasado. Efectivamente mi historia hasta entonces había sido singular -cada historia humana es singular- pero yo creo que Martín Almagro no había estado tan descaminado en orientarnos como lo hizo. Recuerdo que Almagro estimulaba continuamente a los candidatos a conservadores a la publicación de artículos y a la realización de tesis. Sólo se podía ser conservador si uno podía demostrar en el primer ejercicio, el del currículum, la suficiencia de sus publicaciones científicas. Muchos compañeros intentaron a lo largo de su vida profesional realizar este modelo en sus respectivos museos de provincia y se ocupaban de modo heroico -y hasta monacal- no sólo del museo sino del patrimonio arqueológico y, en general histórico, de la provincia al menos hasta que la Ley cambió y con el Estado de las Autonomías surgió la figura de los arqueólogos territoriales y se redefinieron poco a poco las nuevas fronteras del inmenso campo. No pocos conservadores, sin duda, han seguido publicando guiados por la comezón de investigar, superando en su querencia tensiones sin cuento y contradicciones de diverso tipo. Pues todavía esta función no está, ni social ni administrativamente, bien definida. Pero, a pesar de estas actividades desbordantes y en soledad que vivían -y en algún caso todavía viven- no pocos de mis compañeros, la verdad es que, al menos en nuestro ambiente del Museo Arqueológico Nacional, no se descuidaban ni posponían en absoluto las restantes tareas del museo por culpa de la investigación. Creo que la actividad se entendía de otra manera, la perspectiva diferría. El tiempo, eso sí, se dividía religiosamente. La

mañana entera, desbordante, imprevisible, había que dedicarla al museo. La tarde, más silenciosa, se consagraba a la investigación. Un instinto nos llevaba tácitamente a la convicción de que las tareas de investigación y las que considerábamos más estrictamente museológicas se alimentaban una a otra. Para la mayoría de nosotros si había una cosa clara es que el museo era lo más importante. Investigábamos en y para el museo y, en último término, para la sociedad que diversamente, de manera múltiple, se relacionaba con el museo. Luego hablaré un poco más de ello cuando me refiera a la vertiente educativa y didáctica.

De administración algunos no sabíamos nada pero sí se nos despertó el instinto suficiente para manejarnos en ella. De legislación, a duras penas logré saber cuatro palabras. La enseñanza era exclusivamente práctica, a trompicones. Almagro nos repetía continuamente su máxima preferida: *"la Administración no habla, escribe"*. Había, pues, que escribir, y escribir administrativamente, lo que se me convirtió casi en una obsesión, en un trauma. Teníamos que aprender a escribir oficios -¿cómo hacerlo?- y a tener al día los libros de registros, las entradas y salidas de papeles y de cosas. Los consejos de cómo manejarnos en ese laberinto de la vida jamás se me han olvidado. Por ejemplo, nos decía Almagro: *"cuando tenga que pedir algo a la Administración no pida en una carta más de una cosa, que si pide varias no le harán caso a ninguna"*. Otro: *"no empiece pidiendo en las cartas. Agradezca siempre algo, cuente otra cosa al principio. Luego pida"*. Y, el mejor de todos: *"Hay que llevar los papeles personalmente al Ministerio y hablar siempre con la secretaria de tal o cual Director o Subdirector General. A los pocos días hay que volver, con la misma táctica y, en el primer descuido, colocar encima del montón correspondiente el papel que se entregó la semana anterior y que había quedado debajo"*. Y así sucesivamente. Parece un chiste pero no es así: era la realidad más viva y doy fe de que este procedimiento o ritual, que Almagro cumplía con particular desenvolvimiento, funcionaba. Se basaba en la importancia, dentro y fuera, del sutil juego de las relaciones humanas. En fin, yo siempre mantuve la impresión de que la administración era un mundo misterioso e inaccesible, radicalmente diferente del nuestro. Creo que ese abismo era un atavismo en España que venía sencillamente de las prácticas sociales del siglo XIX, un imaginario colectivo creado muy atrás pero que se fomentó en el franquismo y perduró incluso, por inercia, aún algunos años después durante la transición.

En fin, el Ministerio era entonces para mí la alteridad del museo. Pero era una alteridad necesaria, pues era la fuente de los permisos y los presupuestos, del dinero, de la adquisición de piezas, concebida ésta como argumentación astuta y, en no pequeña medida, como lucha de intereses frente a otros (otro tema delicado y complejo, que no puedo aquí tratar: el modelo social que debe llevar a la prioridad de las adquisiciones de objetos en los museos, un debate por hacer, apenas planteado). Hoy día, afortunadamente, con el afianzamiento de la práctica democrática, que aún deberá avanzar en su andadura cotidiana, el Ministerio no son ya los otros sino una parte o extensión de nosotros mismos y aquella desconfianza y miedo cerval que siempre me inspiró la administración en mi experiencia de museos no la padecerán ya en grado tan extremo los profesionales más jóvenes. Sospecho en ellos una mayor desenvoltura y familiaridad que los que seguimos siendo irredentos o profanos en el tema, formados en prácticas y modelos dudosos, hoy superados por fortuna.

En los quince años aproximadamente que yo trabajé en el Museo Arqueológico Nacional -que coincidieron en gran medida con la época de dirección de Don Martín Almagro- el objetivo principal era la instalación de las nuevas salas. Había un proyecto colectivo y claro a realizar, que era la argamasa y el fermento vivo del museo. Su resultado, en gran medida, son algunas de las instalaciones que, con tonalidad algo marchita, una estética caduca y un diseño del espacio superado, todavía vemos hoy día, veinte y treinta años después, a la espera del próximo proyecto de museo que se

Figura 4: Grabado inspirado en un ánfora bilingüe firmada por Andócides, del Museo Arqueológico Nacional Realizado por el artista y grabador Dimitri Papageorgiou (hacia 1985). (Fot.: Archivo Fotográfico del MAN)

pone en marcha en estos años. Las líneas directrices de entonces eran relativamente sencillas. Crear un itinerario para la circulación de la gente, articulado en torno a los patios -que se llevaron por delante, por cierto, la maravillosa concepción espacial del siglo XIX- y un discurso histórico basado en una línea evolutiva: de la prehistoria al siglo XIX. Se reservaban las salas más nobles de la planta principal a la arqueología ibérica y a Roma, por un lado, y al mundo visigodo y medieval -cristiano y musulmán-, por otro, es decir prácticamente al eje o conjunto de las consideradas raíces históricas de España (digamos, en cierta medida era una musealización de la historia de D. Ramón Menéndez Pidal, actualizada).

La museología que desarrollábamos entonces era sobre todo intuitiva, práctica. La revista *Museos* existía pero muchos no la leíamos, salvo para citar ritualmente algún artículo en la preceptiva memoria de oposiciones. Yo tuve una gran libertad para montar las salas y, en general, para todo. Almagro nos imponía una norma o, mejor, un criterio genérico, que se adecuaba a su concepción del espacio y de la circulación de los visitantes: "*busquen una pieza grande y sobresaliente, prestigiosa, simbólica, que se articule en la perspectiva de los pasillos y que el visitante vea desde lejos y le atraiga*". Ésta era una de sus máximas. Así, la Dama de Elche controla aún el eje de la Sala ibérica; el Puteal de la Moncloa abriéndose al fondo, cargado de luz, en la principal sala de vasos griegos, sigue siendo imán visible desde cualquier ángulo de llegada. Aceptado esto, prácticamente lo demás era cosa nuestra. A mí me ayudó mucho la investigación. Pretendí contar la vida en Grecia, la del niño, la del atleta, la de la mujer, la del guerrero, la de la ciudad (Figura 4). Pude hablar de los dioses, de la muerte, de la mitología, de tantas cosas.... Me di cuenta de que se podían narrar multitud de historias si, agarrados al hilo de Ariadna, acertábamos salir de la maraña intrincada de los objetos. La investigación nos daba la libertad de narrar, de combinar, de jugar con las palabras y con los documentos. No había otro secreto ni creo que lo haya. Al asumir el talante de la investigación se puede jugar libremente con las palabras y con las ideas combinando los mil discursos que permiten contar una historia cada vez diferente con las imágenes y con las piezas, sabiéndolas lejanas y, al mismo tiempo, algo nuestras. Basta con disponer en cada caso de una selección suficiente de documentos. Es lo mismo que hacemos con el lenguaje, con las palabras, combinarlas, jugar infinitamente con ellas. Nunca se agotarán, por fortuna. Eso sí, partíamos de una concepción de coleccionismo y de museo heredada prácticamente del siglo XIX que podría correr, entre otros peligros, el de reducir en exceso la concepción de una arqueología objetual al reino de una historia, evolutiva y descontextualizada,

del arte. Pero eso llevaría a un debate diferente y muy complejo, que no me atrevería ni siquiera a plantear: los nuevos conceptos y deberes de un museo de arqueología surgido en el XIX en nuestra cambiante sociedad del siglo XXI, con modelos de pensamiento histórico tan diferentes.

Permítaseme retornar a ese pasado más fácil ¿Cómo llevábamos entonces a la práctica estos sencillos propósitos museográficos? Pues con muy poca gente y ayudados por los licenciados en prácticas, que antes eran obligatorias, a lo largo de un año, para acceder al cuerpo de conservadores de museos. Esa era la escuela de museología del licenciado en prácticas: el montaje de las salas, incluida la limpieza de las vitrinas, la ordenación de los almacenes, la documentación y clasificación de los fondos –cuando se podía y mejor o peor hecha-, la percepción de la necesidad de restaurar tal o cual pieza por necesidades de urgencia, el observarnos y dialogar entre nosotros. Era la vida, en definitiva, cotidiana del museo, en la que el licenciado en prácticas, se imbuía palpando las inmensas posibilidades del centro y también sus limitaciones y miserias. Apenas había teoría, sino acción y modelos que creábamos nosotros mismos fijándonos unos en otros, imitándonos, limando día a día nuestras actuaciones, observando a los que nos precedían, buscando a veces caminos nuevos, y transmitiendo oralmente esta experiencia. Es cierto que cometíamos errores. Recuerdo, por ejemplo, haber orientado mal la restauración de algunos vasos griegos, pues me faltaba el conocimiento teórico previo. Se aprendía también de los errores, de los tropezones. Creo también que se perdió mucha información documental en aquella gigantesca reorganización del museo que llevábamos tan pocas personas. Hoy me doy cuenta de la importancia de la labor documental, que es mantener y preservar la memoria de las cosas, de la historia, sus relaciones, sus mutaciones, sus contextos. Hay que ser muy cuidadoso y respetuoso con la documentación del pasado, llena tantas veces de indicios que nos asoman a los porqués de las actuaciones de los hombres. Entonces apenas me di cuenta de este aspecto crucial, que hoy echo de menos, y lamento no haber acertado en la rutina y monotonía de las catalogaciones y registros, que evité en lo que pude, como pesada carga al percibirla esclerotizada en modelos históricos y clasificatorios inútiles. En fin, creo que, en esa situación de un museo vital y espontáneo, reducido en algún momento a apenas algo más de media docena de personas entre conservadores y ayudantes, en ese tipo de museo, digo, tan familiar, los fallos –unos pequeños, otros más graves- eran inevitables. En nuestra descarga, digamos que algunos fueron consecuencia del ritmo desbordante del día a día y de la penuria. Faltaba una reflexión, una enseñanza, una verdadera escuela de museología que nunca ha encontrado formulación clara ni arraigo en España.

Pero voy a mencionar otro aspecto que considero esencial, la difusión, la enseñanza. El mismo montaje de las salas y el profundo cambio social en la España de la transición conducía inevitable y crecientemente a la didáctica, a la comunicación. No creo ser excesivamente injusto con nuestros predecesores si afirmo que la vinculación con la sociedad había sido una faceta bastante descuidada por muchos conservadores de las generaciones anteriores a la mía, especialmente durante el franquismo. *Odi profanum vulgus et arceo*, parecía ser su máxima. Sí, recluirse en la soledad monacal del despacho -lupa, flexo, máquina de escribir y algún que otro cacharro- podría delinear en caricatura una de las más hermosas virtudes de algún conservador de aquellos tiempos. Afortunadamente los despachos estaban retirados, como en las viejas casas señoriales, lejos de la vida y de la creciente muchedumbre que se agolpaba en las salas. Cuando accedí al museo se sentía la escisión radical de los espacios. Pero la sociedad empujaba a lo contrario.

Veamos cómo se solucionó. Las salas, he dicho, trataban de seguir el hilo de la historia de España incluyendo *excursus* por otras civilizaciones del antiguo Mediterráneo, como Roma, Egipto y Grecia. Era un modelo histórico-cultural heredado principalmente del

siglo XIX y, en gran medida, probablemente lo seguirá siendo en el futuro por inercia pues en Europa nuestros lugares de la memoria suelen ser construcciones y proyecciones culturales de la vieja Europa de las naciones. Pues bien, ahí estaba el patrimonio, esperando una relectura. Y esa relectura obligadamente requería un diálogo con la sociedad, una sociedad ávida, exigente pero, sobre todo, receptiva y profundamente agradecida. Hoy día la difusión y la didáctica en los museos parece algo natural. Entonces no lo era. Bastaba con reunir, catalogar, proteger y mostrar los objetos en las vitrinas. Pero éramos conscientes de que había que ir más allá, llegar más al público, encontrar caminos nuevos. De aquellas búsquedas surgieron los audiovisuales artesanales -hoy de lenguaje y sabor enranciados- y las hojas didácticas. Las hojas didácticas -que promovimos principalmente Luis Caballero y yo mismo y que luego han continuado con mucha mayor diligencia expertas como Ángela García Blanco y tantos otros conservadores- tal vez no hayan enranciado tanto. Creo atisbar cuál pudo ser el secreto de la receta. Las hojas se basaban en el análisis de documentos concretos y de ahí se trascendía a lo general: así, la Dama de Baza servía para asomarse a la cultura ibérica. Lo que planteábamos en aquellas hojas no era tanto ofrecer un contenido cuanto reproducir el proceso de investigación, que el niño -pues estaban destinadas, creo, a niños de entre 10 a 14 años- asumiera por sí mismo los pasos del análisis, de la comparación, de las relaciones y, en definitiva, de esa necesaria abstracción que está en la base de toda investigación. En aquellos textos se buscaba una aproximación creativa, una forma de actividad artística. Las propuestas no eran del todo consabidas sino arriesgadas, pues toda investigación es un riesgo, exige una actitud de riesgo en quien la practica. Supongo que cierta actitud abierta hacia lo imprevisible, no hacia lo aprendido y dado, estaba sutílmente apuntada en el modelo de las hojas didácticas. Es decir, no comunicábamos un saber establecido, simplificado para el gran público sino, al contrario, introducíamos los medios inseguros de adquirir destrezas y crear conclusiones. Estábamos trasladando nuestra propia mirada, nuestro ejercicio cotidiano -la investigación de los documentos de la cultura material del museo- a la mirada y ejercitación del niño y adolescente de enseñanzas primaria y secundaria. Enseñábamos un proceso: mirar, comparar, relacionar, arriesgarse, crear, concluir, dejar abiertas las respuestas....

Me figuro que la nueva revista *museos.es* abordará en sus páginas futuras y más detenidamente estas cuestiones tan complejas y, por tanto, resumo esta originaria experiencia autárquica que trasladó el espacio sagrado de la investigación del despacho a las salas del público iniciando un diálogo entre dos mundos tradicionalmente separados. Gracias a esta ruptura la actividad espontánea de un pequeño equipo pudo adquirir sentido social, ayudando a modificar la concepción del museo sin estorbar demasiado. Además -algo que fue también muy importante- los vigilantes lo entendieron perfectamente y algunos colaboraron entusiasmados. Estábamos en la época de la transición democrática. La didáctica no había servido sólo para integrar algo más a la sociedad en el museo sino también para integrar a una parte del propio museo. Recuerdo esa experiencia colectiva como uno de los momentos más hermosos de mi paso por el Arqueológico Nacional.

Hoy día el tema de la didáctica se ha desarrollado enormemente con análisis y estudios teóricos que integran o tratan de integrar cada vez más a museólogos, psicólogos, comunicadores y pedagogos. La experiencia de entonces, que tuvo mucho de instintivo, me permite algún consejo. Primero, la comunicación nos incumbe a todos y no es posible sin la libertad y ejercicio previo de la investigación. Segundo: conviene escuchar a todos pero no hemos de agobiarnos demasiado con las complejas jergas que impone la especialización y la pedagogía. Apoyémonos en la libertad creativa y en la mayor simplicidad que nos sea dado alcanzar. Para comunicar en los museos basta llamarle al pan, pan; y al vino, vino. Ése es el secreto: la hermosura y espontaneidad de la palabra, que en nuestro caso nos regala a manos llenas el castellano. Y, sobre todo, las relaciones

inagotables, libres y arriesgadas de los documentos que nos ha legado la historia. Comunicar en museos no dejará de ser una forma de arriesgarse en las relaciones de las palabras, los espacios y las cosas.

Y cruzo el espacio y el tiempo y paso ya al *excursus* que prometí al inicio, para atisbar el reflejo de la situación francesa a la que me asomé recientemente. Me referiré en primer lugar a la formación y acceso de los profesionales de museos, tan descuidado entre nosotros, lo que debería siempre inquietarnos. Francia es un estado y al mismo tiempo, desde la revolución francesa, una nación profundamente articulada a través de lo que el gran historiador de las mentalidades Pierre Nora ha denominado *Les lieux de la mémoire*. Entre los lugares, colectivos y privilegiados, de la memoria francesa figuran en una medida muy poderosa el patrimonio histórico y los museos. Esta conciencia explica una institución como L'École du Louvre, fundada en 1882 (tiene pues más de 120 años), "*una institución de enseñanza superior que depende del Ministerio de Cultura y que da cursos de arqueología e historia del arte, de epigrafía, de antropología, de historia de las civilizaciones y de museología*". La Escuela tiene su sede en el mismo palacio del Museo del Louvre y se fundamenta en el estudio de los documentos materiales de las principales culturas. Los profesores son, en su mayoría, conservadores de museos y profesionales del patrimonio: comunican, transmiten, enseñan, forman. Todos los cursos se completan con trabajos prácticos obligatorios, incluyendo un estudio monográfico sobre el patrimonio. Pero además, la Escuela organiza una preparación para los llamados concursos del patrimonio, es decir, nuestras oposiciones. En fin, la institución parte de la convicción decimonónica que desde el Museo del Louvre y sus fondos se puede explicar prácticamente la historia del arte y la historia de las principales civilizaciones del mundo y además se puede y se debe enseñar la museología y la investigación del patrimonio. Originariamente -y a lo largo de mucho tiempo- las clases tenían lugar en las propias salas del Louvre, en contacto con los documentos.

L'École du Louvre tiene como función prioritaria enseñar y extender diplomas. Pero ello no basta y en 1990 se crea, en su actual emplazamiento del Boulevard Saint Germain, L'École Nationale du Patrimoine, tutelada también por el mismo Ministerio de Cultura, como centro de formación dirigido a especialistas y a responsables del patrimonio. Tiene carácter nacional y en ella se forman los conservadores en prácticas, los que han sacado una plaza interina en el concurso estatal anual. El curso dura dieciocho meses y se dirige, por separado, a cada una de las especialidades de los conservadores del patrimonio: arqueología, archivos, inventario general, monumentos históricos, museos y, desde 1999, patrimonio científico, técnico y natural. Desde 1991 hay también cursos específicos para los conservadores territoriales. Pero, además, desarrolla cursos para la formación permanente de los conservadores y profesionales del patrimonio, tanto del estado como de las entidades locales. Forma a funcionarios que desean cambiarse de especialidad -pasarse de arqueólogos territoriales a museos, por ejemplo; o de museos de arte a museos etnográficos, etc.- y a la formación de todos aquellos que tengan responsabilidades relacionadas con el patrimonio, bien administrativas, bien a los mismos restauradores. También acoge a especialistas y conservadores extranjeros. Los objetivos de los programas de esta escuela pretenden conseguir "*especialistas de alto nivel y buenos administradores y animadores del patrimonio*". Busca el prestigio y reconocimiento a nivel nacional e incluso internacional del museólogo, promueve una visibilidad del profesional que le permitirá valorar y gestionar el patrimonio que le ha sido confiado. Busca su familiaridad con el medio en el que va a desenvolver su actividad, la relación con sus principales interlocutores. La formación insiste en la gestión. Formación práctica y actividad dedicada a la investigación tratan de encontrar un equilibrio compatible. Aparte de la fuerte institucionalización, a nivel nacional, de la formación del patrimonio en Francia, en que la enseñanza y formación y los mismos puestos de trabajo pasan

por el tamiz o filtro del Estado –un modelo, pues, diferente del español- y de la idea de una formación específica para cada una de las especialidades (aparte, están las bibliotecas y los archivos, estos últimos con la famosa y poderosa École des Chartes) quiero destacar la exigencia de una formación permanente, el estímulo a la labor de investigación y la necesidad de una relación estrecha con todas las instituciones y personas que se ocupan del patrimonio en la Administración pública. Preocupa la soledad, el aislamiento del conservador encerrado en su propia concha, al modo decimonónico.

Se ha creado, pues, una institución fuerte y arraigada, dedicada a la formación del museólogo y del especialista en patrimonio. Pero también surgen las inquietudes, como el temor a que un cuerpo tan poderoso pueda reproducirse a sí mismo y crear un acceso reducido, un bloque excesivamente endogámico (*cf. Le monde*, 28/29 de octubre 2001). Diversos intelectuales franceses echan curiosamente de menos aquella apertura del sistema antiguo que permitía, en determinadas ocasiones, el acceso de prestigio de especialistas. Se teme que la gran fuerza de los cuerpos de la administración del estado trate de bloquear e impedir la permeabilidad que permitía el acceso de personas de prestigio científico, de especialistas en un determinado campo. Se han vivido tensiones.

El ejemplo francés puede tener aquí sentido para suscitar reflexión y debate, para ahondar en las posibilidades y carencias de nuestra situación más humilde. Pero es momento de regresar a la memoria con que inicié mi texto: "*De la pasada edad ¿qué me ha quedado*"?, inquiere con melancolía el autor renacentista de la Epístola Moral a Fabio. Vistos desde cierta lejanía, los quince años de trabajo en museos me aportaron una visión de la historia y de la sociedad a la que nos debemos que no hubiera podido adquirir de otra manera. Me enriquecieron enormemente al enseñarme a hollar caminos nuevos. Debo mucho al Museo Arqueológico Nacional y es una deuda que no debo olvidar.

¿Me es lícito hoy sugerir alguna recomendación o es pretencioso hacerlo? No lo sé. Pero en mi charla de entonces a los nuevos funcionarios recomendé vivamente que cada uno debería buscar su propia fórmula, en la gestión, en la investigación, en la didáctica y comunicación social, en el montaje de las salas o en la documentación del pasado, en el arte, en la arqueología, en la etnografía, en las ciencias, en definitiva en cualquier rincón de la memoria histórica de las cosas. Dije entonces:

"Cualquier modelo debería aunar y tener presente, en la medida de lo posible, la totalidad de las facetas del museo, sin desdeñar ninguna, pues todas se relacionan íntimamente. Recomendaría rehuir, en lo posible, el aislamiento y la soledad, que tan dañinos han sido para los museos en España y en Europa. El conservador debería aprender mejor los idiomas, más de uno o de dos, para ejercitarlos toda la vida. La diversidad de las lenguas nos abre a la aldea del mundo al que pertenecemos. Invitaría a investigar con riesgo y con libertad, sin uniformes, y a adquirir con ello prestigio nacional e internacional. La investigación os dará autoridad y os abrirá perspectivas. Os enseñará a dudar y a descubrir en las salas y almacenes de vuestros museos rostros inesperados de la historia. Os permitirá también comunicar mejor, y saber qué objetos, qué obras serían necesarios para que su adquisición enriqueciera el patrimonio público y el discurso de vuestros museos, una decisión que ha de ser compartida. Os acechará el peligro del aislamiento en los despachos y la monotonía del día a día, "las tardes a las tardes son iguales", como decía Borges, tardes y mañanas que acaban por consumirnos poco a poco. Por eso os recomiendo la investigación, el descubrimiento, el riesgo, la creación, el diálogo con los otros pues el conocimiento, que es inagotable y libre, puede ser una de las fuentes de nuestra pequeña o grande felicidad cotidiana".

INVESTIGACIÓ

SECCIÓN II

Desde el museo

Documentación

Investigación

Difusión

Conservación

Restauración

Adquisición

Legislación

Arquitectura

Museografía

DOMUS, UN SISTEMA DE DOCUMENTACIÓN DE MUSEOS INFORMATIZADO

Estado de la cuestión y perspectivas de futuro

Eva Mª Alquézar Yáñez[1]

Subdirección General de Museos Estatales, MECD

Resumen: Este artículo presenta el estado actual y las perspectivas de futuro del proyecto Domus. Domus es un sistema informatizado de documentación y gestión museográfica derivado del proyecto de Normalización Documental de Museos emprendido por la Subdirección General de Museos Estatales (SGME). Este proyecto proponía un modelo concreto de sistema de documentación de museos, en el que se concibe la documentación como un conjunto de tipos documentales y como un conjunto de procesos técnicos aplicados a la gestión del museo. El proyecto Domus es una de las acciones prioritarias de la SGME en el marco del Programa de Colecciones del Plan Integral de Museos Estatales. Entre sus líneas de actuación se pueden señalar: dotación de infraestructuras técnicas informáticas e implantación de Domus en los museos; campañas de inventario y catalogación; elaboración y publicación de tesauros; mantenimiento correctivo y perfectivo de la aplicación; convenios de colaboración con las CCAA para la implantación de Domus fuera del ámbito de la SGME. El objetivo último es el desarrollo de un catálogo colectivo de museos.

Palabras clave: Sistema de documentación, Documentación de museos, Gestión museográfica, Informatización de museos, Tesauros.

Summary: This article describes the current status and the future outlook for the Domus project. Domus is a computerised documentation and museum management system derived from the documentary standardisation project for museums undertaken by the Subdirección General de Museos Estatales (SGME). This project proposed a specific museum documentation system model, in which documentation is conceived as a set of documentary types and as a set of technical processes applied to the management of museums. The Domus project is one of the priority actions of the SGME within the framework of the Collections Program of the Comprehensive National Museums Plan. Outstanding among its lines of action are: the provision of data processing infrastructures and the implementation of Domus in museums; inventory and cataloguing campaigns; preparation and publication of thesauruses; corrective and improvement maintenance of the application; cooperation agreements with the Autonomous Communities (Regional Governments) for the implementation of Domus outside of the jurisdiction of the SGME. The ultimate objective is the development of a collective catalogue of museums.

Key Words: Documentation system, Documentation of museums, Museographic management, Computerisation of museums, Thesaurus.

Eva Mª Alquézar *es conservadora del Cuerpo Facultativo de museos desde 1993. Hasta 2001 dirigió el departamento de documentación del Museo Arqueológico Nacional, año en el que pasó a coordinar el proyecto de Normalización Documental. En la actualidad es jefa del servicio de documentación en la Subdirección General de Museos Estatales.*

La Documentación en los museos

La Documentación se perfila hoy como una de las funciones más importantes del museo. Siempre lo ha sido, ya que siempre ha debido considerarse como básico el control documental de las colecciones en torno a las que actúa el museo como institución, no sólo como mera exposición de objetos. Pero lo es más si cabe en la actualidad, cuando la "sociedad de la información" exige a los museos que funcionen como "contenedores

[1] E-mail: eva.alquezar@dgba.mcu.es

culturales", como instituciones que reúnen, gestionan y difunden información de carácter cultural, información que puede llegar a tener igual o incluso más valor que las propias colecciones.

La Documentación en el museo debe entenderse en un doble sentido. En primer lugar, como el conjunto de documentos que reúne la institución, que puede tener un carácter muy variado en cuanto a soportes, contenidos, origen y valor cultural. En segundo lugar, como un proceso, como una serie de secuencias de trabajo aplicadas sobre los diferentes conjuntos de documentos o en la gestión del museo en el cumplimiento de sus diferentes funciones. En cuanto a la Documentación como conjunto, es necesario partir de los propios objetos que forman las colecciones del museo, en el sentido tradicional del término. Los objetos, piezas, fondos museográficos o museológicos (no importa cuál sea el término utilizado para denominar al conjunto de bienes culturales que tradicionalmente se han considerado como colección del museo), en tanto poseedores, ya sea en sí mismos o en relación con su contexto, de un valor informativo referente a su contexto histórico, de producción y de utilizaciones varias a lo largo del tiempo y el espacio, deben considerarse los documentos primeros en el museo.

Pero además de los fondos museográficos, todo museo cuenta con otros documentos que forman también parte del conjunto documental. Nos referimos a diversos tipos de soportes de información relativa directamente a los fondos museográficos, o a la especialidad e idiosincrasia del museo, o a su historia como institución, o a la disciplina científica a la que están ligadas sus tareas investigadoras. No se trata de documentación estrictamente administrativa, ya que en muchos casos no ha sido producida por el propio museo en el ejercicio de sus funciones, sino que el museo es depositario de ella. Como ejemplos podemos citar las memorias de las excavaciones arqueológicas cuyo material ha sido depositado en el museo, la correspondencia o documentos personales del titular de una casa-museo, las fotografías o grabaciones sonoras de contenido relacionado con la colección del museo (igualmente podrían formar parte de los fondos museográficos), etc. Todos estos archivos documentales pueden tener tanto valor informativo como los propios fondos museográficos; es más, en muchas ocasiones proporcionan el valor contextual necesario para la correcta interpretación de los mismos. Igualmente podemos considerar parte del conjunto documental del museo a los fondos bibliográficos de la biblioteca, normalmente reunidos con criterios de relación directa con las colecciones e idiosincrasia del museo, y cuyo valor informativo no es necesario explicitar aquí.

La documentación administrativa también debe ser tenida en cuenta, ya que es el reflejo de la gestión que el museo realiza y ha realizado a lo largo del tiempo en el ejercicio de las funciones que tiene y ha tenido encomendadas. Entre este tipo de documentos administrativos podemos encontrar desde los expedientes económicos de gastos corrientes del museo, hasta los expedientes de ingreso de las colecciones, los de préstamos a exposiciones temporales, o los convenios de investigación suscritos por el museo con otras instituciones.

Por último, la gestión de los fondos museográficos y los procesos documentales aplicados a los mismos generan a su vez otros tipos documentales que hay que integrar en el conjunto. Estos tipos documentales pueden ser generados en la actualidad, pero el museo puede disponer de documentos de este tipo generados a lo largo de toda la historia de la institución. Podemos citar como ejemplos los informes de restauración, las fotografías o imágenes en otros soportes de los fondos museográficos, los ficheros auxiliares de autores, de lugares, los tesauros, etc.

Una vez relacionados los principales tipos documentales en el museo, hay que hacer mención a la segunda acepción del concepto *Documentación* en el museo: La Documentación como proceso. El proceso de documentación en el museo se define por una serie de secuencias de trabajo aplicadas, por un lado, a los

documentos que forman el conjunto documental que hemos descrito más arriba, y por otro lado, a la gestión de los fondos museográficos y documentales. Ambos tipos de procesos generarán a su vez más documentación (ficheros, índices, expedientes administrativos, fotografías, etc.).

Las secuencias de trabajo aplicadas a los documentos, en el sentido amplio descrito más arriba, serán las denominadas *técnicas documentales*, es decir, todas aquéllas encaminadas a hacer accesible el contenido de las fuentes del conocimiento: conservar, ordenar, clasificar, seleccionar, recuperar y difundir[2]. Así pues, los fondos museográficos, documentales, bibliográficos, administrativos, deben ser inventariados, catalogados, fotografiados, conservados adecuadamente, y puesta la información resultante a disposición de los usuarios. Esta información será extraída de los propios documentos o de otras fuentes externas (publicaciones, documentación de otras instituciones...).

Las secuencias de trabajo aplicadas a la gestión de los fondos museográficos y documentales, y en general a todas las funciones básicas del museo, tienen un importante componente documental. Podemos destacar entre estos procesos el ingreso de colecciones, la conservación y restauración, los movimientos internos y externos de fondos, la difusión..., *"La documentación como conjunto y como proceso se incardina en una estructura organizativa denominada Sistema de Documentación[3]"*. Esta estructura organizativa debería ser una de las metas de todo museo que busque conseguir eficacia en su trabajo y un correcto tratamiento de su información. Un museo debe aspirar a convertirse en un centro de documentación, pero esto implica *"una organización, un sistema que incluye normas descriptivas, secuencias de trabajo, y fórmulas de ordenación física y conceptual de la información[4]"*.

El museo no sólo debe limitarse a contener información, sino a producirla, conservarla, usarla y difundirla. En palabras de Andrew Roberts, *"un sistema de documentación de museos incorpora los procedimientos utilizados para gestionar la información sobre los fondos de los museos y las funciones de los mismos. La finalidad básica del sistema es ayudar al control y gestión de las colecciones y asegurar la preservación de la información relativa a la herencia patrimonial cultural y ambiental. Su objetivo, por tanto, incluye todos los aspectos de la documentación de fondos, el control, la catalogación, indización y la recuperación de la información[5]"*.

La concepción de un sistema de documentación debe ser previa a la informatización, ya que si el museo carece de un planteamiento conceptual de sus sistemas de trabajo, la informatización no conseguirá más que traspasar a soporte electrónico una información desorganizada y difícilmente aprovechable en términos de su utilización tanto por los usuarios internos como por los externos del museo. La informatización ofrece grandes ventajas y posibilidades a la gestión de la información pero exige coherencia en los sistemas de trabajo y consistencia de la información.

La Documentación, un área prioritaria de acción de la Subdirección General de Museos Estatales

La documentación de colecciones, como principal instrumento de protección, se recoge en el Programa de Colecciones del Plan Integral de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales (en adelante, SGME) como la primera labor a abordar en orden de prioridad. En general, la realidad de los museos estatales dista bastante de los planteamientos que acabamos de exponer. Son excepción los museos que disponen del inventario completo de sus fondos museográficos, que significa sólo un primer paso, aunque fundamental, a la hora de construir un sistema de documentación como el que nos proponemos conseguir en los museos.

[2] Bravo Juega, 1996: 29-30
[3] Bravo Juega, 1996: 34
[4] Carretero, 1997: 15
[5] Roberts, 1985: 25

Las colecciones de los museos de titularidad estatal están integradas por bienes del Patrimonio Histórico Español que gozan del máximo nivel de protección jurídico-administrativa: son Bienes de Interés Cultural. Esta circunstancia lleva implícita una gran responsabilidad por parte de las instituciones que son custodias de estos bienes. Solamente se puede proteger y difundir aquello que se conoce. Aunque un bien quede comprendido en un determinado grupo o categoría por una definición abstracta (como es el caso del Patrimonio Histórico), es necesario que esté registrado individualmente para gozar de los beneficios que la pertenencia a dicho grupo o categoría le otorga. Por este motivo y como un primer paso, es una prioridad básica de la política de colecciones de museos estatales alcanzar el objetivo de completar los inventarios de las colecciones de los museos. Además, aunque la frontera entre el inventario y el catálogo es difusa, es también un objetivo de este plan que los inventarios se puedan convertir en catálogos razonados de los fondos a partir de la investigación, punto de partida para una difusión de calidad de los bienes culturales que forman parte de las colecciones de los museos.

Pero el programa de trabajo no debe quedarse ahí, sino que aspira a dotar a los museos de un sistema de documentación. Para ello, desde 1993 la SGME viene trabajando en el proyecto Domus, que ya es una realidad en los museos de gestión exclusiva de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y que muy pronto lo va a ser en muchos otros museos estatales y de otras titularidades.

El Proyecto de Normalización Documental y la génesis de DOMUS

El origen, objetivos y desarrollo del proyecto de Normalización Documental y de la aplicación Domus, así como una descripción de ésta han sido expuestos detalladamente por Andrés Carretero en un artículo publicado en 2001[6]. Por ello, no nos vamos a detener excesivamente en este punto, aunque para poder exponer el estado actual de la cuestión, trazaremos un breve esquema sobre el desarrollo del proyecto desde los comienzos.

El proyecto de Normalización Documental de Museos Estatales partió de un informe de diagnóstico de la situación documental de los museos de gestión exclusiva de la SGME elaborado en 1993. Este informe presentaba un estado de la cuestión definido por la disparidad de situaciones, la diversidad de sistemas de trabajo y la falta de criterios comunes, disparidad que aumentaba si se extendía el estudio a museos fuera del ámbito de gestión de la SGME. Esta situación imposibilitaba acometer la necesaria informatización de los museos para conseguir una gestión eficaz, un intercambio de información entre museos, y la difusión de la misma al exterior.

Entre las circunstancias que se apuntaban como causas de esta situación podemos citar: las particularidades de la historia de cada uno de los museos; el predominio de la investigación científica sobre otras funciones de los museos, y, en este sentido, la particularización de los sistemas documentales en relación con la disciplina científica predominante en la investigación de cada museo; la falta de análisis global de la mecánica del trabajo museístico; la carencia de un concepto claro de servicio público, que sí han tenido instituciones similares del ámbito del patrimonio, como las bibliotecas; o la falta de rentabilidad económica de una normalización de reglas catalográficas, que sí existe en el ámbito de la biblioteconomía.

En 1994, por Resolución de la Dirección General de Bellas Artes se constituyó la Comisión de Normalización Documental, formada por un grupo de técnicos de museos procedentes de distintos centros, tanto del ámbito de la SGME como de los museos del Ministerio de Defensa. Los objetivos de la Comisión eran los siguientes:

a) Análisis y definición de los procesos de gestión museística: descripción de las etapas y procesos de

[6] Carretero, 2001: 166-176.

trabajo dictados tanto por cuestiones técnicas, como administrativas o legales.

b) Análisis y definición de estructuras descriptivas y de catalogación normalizadas de los bienes culturales custodiados en los museos, así como de normas para su aplicación.

c) Normalización de terminologías: unificación y estructuración del vocabulario técnico utilizado en la descripción y catalogación de bienes culturales

d) Definición de criterios y requerimientos para la elaboración de una aplicación informática de gestión museográfica que recogiera los puntos anteriores.

Los objetivos a), b), y d) fueron desarrollados por la Comisión de Normalización Documental, cuyo informe final fue publicado en 1996: *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Este informe contiene reflexiones sobre la documentación de la gestión museística, una propuesta concreta de modelo de sistema de documentación de museos, y un análisis funcional para una aplicación informática según este modelo.

El modelo de sistema de documentación de museos que se propone responde a lo expuesto en el primer apartado de este artículo, y está planteado para servir a museos de cualquier titularidad y especialidad, ya que se partió de la idea de que los museos tienen más elementos en común que los que les separan, teniendo en cuenta que sus funciones son siempre las mismas. Los museos serán más grandes o más pequeños, tendrán una larga historia o serán de reciente creación, serán públicos o privados, sus colecciones pertenecerán al ámbito de las bellas artes, la arqueología, la antropología o frecuentemente tendrán un poco de todo, pero los elementos documentales con los que cuentan y los procesos de gestión que realizan en el ejercicio de sus funciones son básicamente los mismos.

Es un sistema construido en torno a cuatro tipos básicos de fondos, que forman el conjunto documental del museo: fondos museográficos, fondos documentales, fondos bibliográficos y fondos administrativos. Para la identificación, descripción y clasificación de estos fondos se proponen modelos de estructuras de información, prácticamente iguales en el caso de los fondos museográficos y documentales, ya que se consideran dos conjuntos conceptualmente paralelos, con similar valor cultural e informativo. Además, se proponen mecanismos para que la interrelación entre los cuatro tipos de fondos sea factible, de modo que no se conviertan en compartimentos estancos. Así, por ejemplo, el sistema debe asegurar la relación directa entre un cuadro, los documentos conservados por el museo en los que se documenta la realización de dicha pintura por su autor, el expediente administrativo de ingreso del cuadro en el museo o de su préstamo para una exposición temporal, y las publicaciones conservadas en la biblioteca del museo en las que se trata acerca de dicho cuadro.

Además de la identificación de los elementos documentales sobre los que se construye el sistema, el modelo presenta un análisis y propuesta de normalización de los diferentes procesos de gestión museística que pueden formar parte del sistema de documentación, especialmente los relativos a la gestión de fondos museográficos y documentales: ingresos en la colección permanente o en depósito, entradas temporales, movimientos internos y externos, bajas. Estos procesos se producen con unas secuencias de trabajo determinadas (con algunas variaciones mínimas según la titularidad de los museos), generan una documentación administrativa y forman parte de la *historia vital* de los fondos a los que afectan. Junto con estos procesos de gestión administrativa, también hay procesos técnicos realizados en torno a los fondos que generan documentación que se integra en el sistema, como es el caso de los procesos de restauración, de documentación gráfica, de catalogación, etc. El sistema relaciona la documentación generada con los fondos a los que hacen referencia, permitiendo la recuperación de la *historia vital* de cada objeto o documento del museo:

Figura 1

cuándo ingresó en el museo y qué gestiones se realizaron para ello, cómo está catalogado, a qué fuentes documentales y bibliográficas podemos acudir para su conocimiento, de qué fotografías y otros documentos gráficos dispone y cuáles de ellos han sido servidos a usuarios externos al museo, qué informes de conservación tiene y qué tratamientos de restauración ha sufrido, de qué movimientos ha sido objeto dentro y fuera del museo (a exposiciones, a estudio por investigadores,...), y, eventualmente, las circunstancias de su baja en las colecciones del museo.

En cuanto al objetivo c), la normalización de terminologías técnicas utilizadas en la descripción y clasificación de los bienes culturales de los museos, en los inicios del proyecto se optó por la formación de grupos de trabajo sobre vocabularios técnicos especializados que, en el ámbito de su temática, tenían como cometido desarrollar modelos de catalogación y tesauros que cubriesen las siguientes áreas: denominaciones de objetos y sus componentes, materias y técnicas de elaboración y decoración, y términos de descripción especializados. La evolución del trabajo de estos grupos fue diversa, llegando a finalizar su tarea en esta primera fase del proyecto solamente los encargados de elaborar el *Diccionario del Dibujo y la Estampa* (publicado por la Real Academia de San Fernando y la Calcografía Nacional en 1996) y el *Diccionario de Numismática, Sigilografía y Glíptica* (no publicado todavía). Sobre la evolución de los demás diccionarios y estado actual del proyecto de normalización terminológica, trataremos más adelante.

Como hemos visto, el informe de la Comisión de Normalización Documental se subtitulaba *Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, ya que su objetivo era servir como pliego de prescripciones técnicas para el desarrollo de un sistema informático de gestión de museos. Recogía el análisis funcional y los requerimientos necesarios para la construcción de un sistema informatizado de documentación según el modelo normalizado propuesto. A partir de los requerimientos técnicos recogidos en el informe, y tras el preceptivo concurso público, la empresa Level Data (después, Transiciel España) comenzó a desarrollar en 1996 lo que hoy conocemos como *Domus: Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica*.

¿Qué es Domus?

Domus es un sistema integrado de documentación y gestión museográfica informatizado, desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) (Subdirección General de Museos Estatales y Subdirección General de Tratamiento de la Información), en colaboración con Transiciel España. (Figura 1) Domus responde básicamente al modelo de sistema de documentación informatizado propuesto en el proyecto de Normalización Documental, aunque con las necesarias variaciones sobre el modelo inicial debidas, tanto al propio desarrollo de la aplicación con las posibilidades e imposibilidades técnicas que han ido surgiendo, como a nuevas ideas que han ido incrementando los requerimientos iniciales a lo largo del desarrollo.

Domus permite:

· Gestionar el proceso de ingreso de bienes culturales en las colecciones del museo

· Registrar, inventariar y catalogar fondos museográficos y documentales.

· Asociar imágenes digitales en varios formatos al inventario/catálogo de bienes culturales.

· Registrar informes de conservación y describir análisis y tratamientos de restauración de las colecciones, asociados a imágenes digitales de dichos procesos.

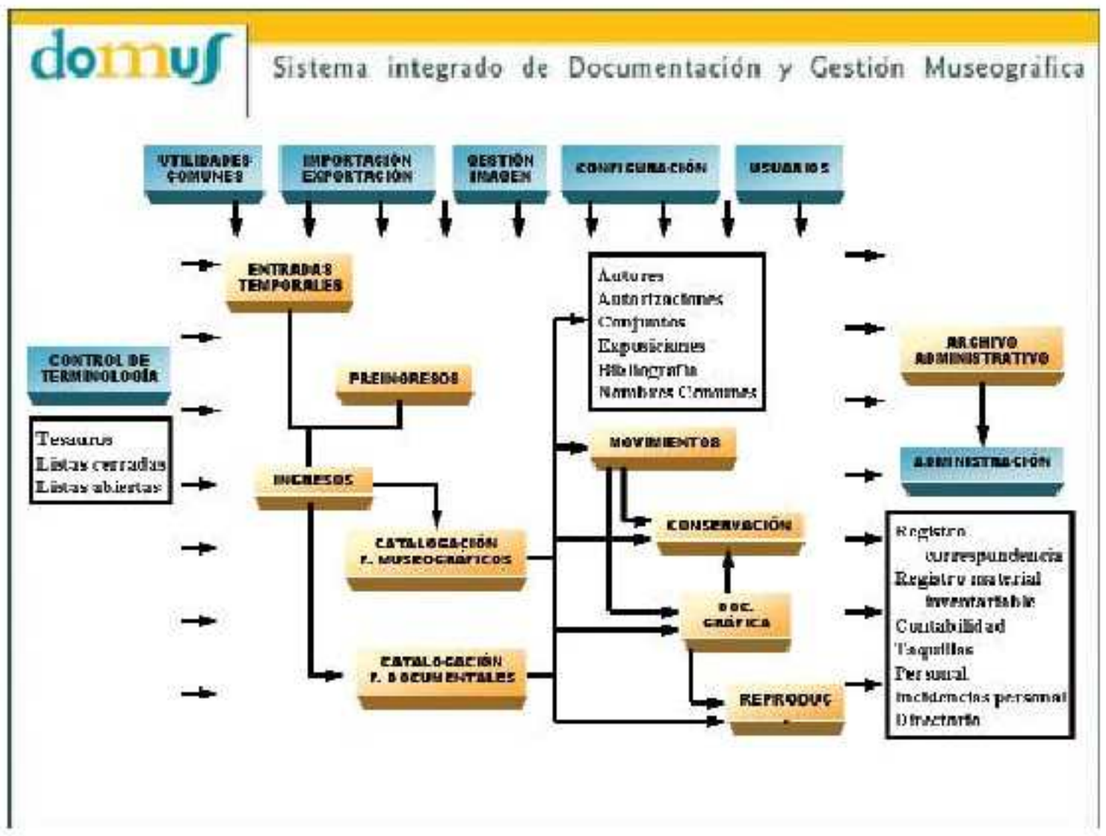


Figura 2: Estructura general de la aplicación DOMUS: principales módulos y funciones

· Describir la documentación gráfica relacionada con los fondos museográficos y documentales.

· Gestionar el servicio de esta documentación gráfica a peticionarios externos.

· Gestionar el movimiento de fondos tanto dentro como fuera del museo (préstamos a exposiciones, depósitos en otras instituciones…).

· Registrar y gestionar las entradas temporales de bienes culturales ajenos en el museo.

· Registrar, inventariar y catalogar la documentación del archivo administrativo .

· Gestionar diversos registros necesarios para la administración del museo: personal, correspondencia, material, directorio de personas e instituciones…

· Gestionar la taquilla.

· Gestionar la tienda.

Los procesos descritos se encuentran interrelacionados, siendo posible la navegación a través de la información de los distintos módulos (Figura 2).

Domus integra diversas herramientas de control terminológico que permiten una mejor recuperación de la información y posibilitan un futuro intercambio de información entre museos. Cuenta además con un potente sistema de consulta a través de motores de base de datos relacionales y documentales.

No vamos a hacer aquí una descripción detallada de la aplicación y los módulos que la componen, que puede ser consultada en el citado artículo de Carretero. Nos limitaremos a señalar los cambios más importantes que ha sufrido Domus desde el momento de la publicación de dicho artículo en 2001.

Una de las incorporaciones más importantes al sistema Domus ha sido la de la imagen digital. Domus cuenta ahora con un sistema para capturar imágenes, procedentes de ficheros digitales o directamente desde escáner, y asociarlas tanto a fondos museográficos y documentales como a informes de conservación y análisis y tratamientos de restauración a través del módulo de Documentación Gráfica. Los datos de identificación de estas imágenes se consignan en Documentación Gráfica y pueden ser visualizadas desde los módulos de Catalogación de fondos museográficos y documentales, de Conservación, y de Consultas. Para la visualización es posible escoger una imagen como la más significativa de cada objeto, y acceder a ver las demás en modo mosaico. Las imágenes se almacenan en tres formatos (sello, preview, tamaño real) y pueden exportarse o imprimirse. (Figuras 3-6)

Otro de los cambios de gran entidad que ha sufrido Domus está relacionado con el módulo de Conservación. Además de algunas modificaciones en la estructura de información, se ha incorporado a este módulo la relación con Documentación Gráfica, lo que permite registrar y digitalizar imágenes relativas a la conservación, análisis y restauración de los fondos museográficos o documentales, relacionándolas directamente con un determinado proceso de conservación/restauración. De este modo, Domus posibilita la visualización de todas las imágenes de un bien ligadas a procesos de conservación/restauración, siendo posible discriminar entre procesos (informes de conservación, análisis o tratamientos de restauración) y entre diferentes expedientes de restauración relativos al bien en diferentes momentos de su *historia vital*.

El tercer cambio de importancia se refiere al gestor documental utilizado por el módulo de Consultas.

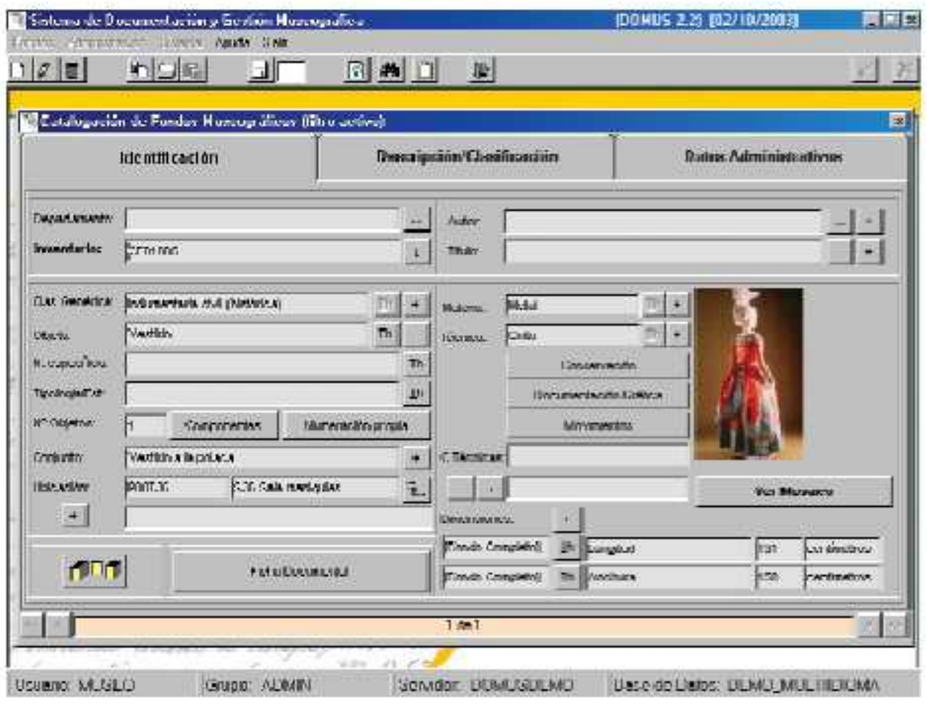


Figura 3: Presentación de la imagen "sello" en la pantalla principal de Catalogación

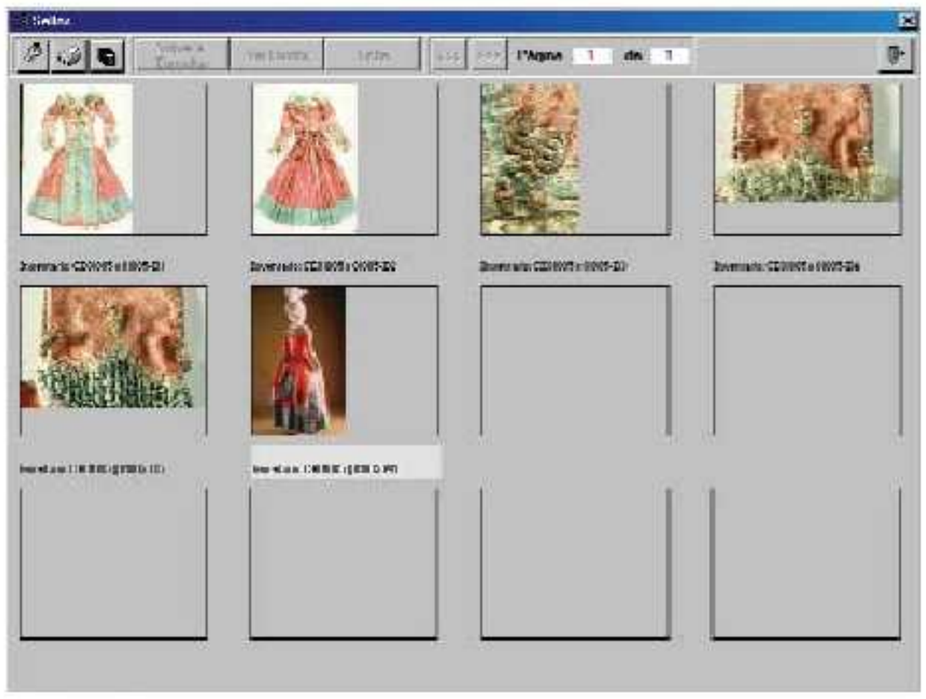


Figura 4: Presentación en modo mosaico de las imágenes "sello"

Inicialmente Domus utilizaba BRS para realizar las consultas; se trata de una herramienta de gran potencia pero de elevado coste. Por motivos económicos y de simplificación técnica, se ha desarrollado una versión alternativa de Domus que sustituye BRS por la herramienta de búsquedas documentales de SQL Server: SQL Full Text. Esta herramienta tiene prácticamente las mismas prestaciones que BRS, es transparente para el usuario acostumbrado a BRS, es mucho más barata y elimina complejidades técnicas, ya que SQL Server es el gestor de bases de datos relacional que utiliza Domus. Este abaratamiento del sistema debe facilitar la utilización de Domus por museos con bajo presupuesto, reservándose la versión con BRS para museos que deban manejar muchos miles de registros.

Actualmente se está trabajando en el desarrollo de Domus en dos frentes fundamentales de cara a la extensión del sistema fuera del ámbito de los museos de la SGME: una versión multiidioma y una adecuada herramienta de importación/exportación.

En cuanto a la versión multiidioma de Domus, ya está disponible una que permite la traducción de la aplicación a cualquier lengua (ya existen versiones en catalán y en inglés). Cada museo puede elegir las lenguas de instalación de Domus, siendo posible la recuperación de información a través del módulo de Consultas a partir de los campos controlados terminológicamente por tesauros o listas de términos cerradas, independientemente de la lengua elegida por el catalogador de entre las seleccionadas por el museo.

La herramienta de exportación e importación, aunque ya existe, está siendo perfeccionada notablemente.

Figura 5: Imagen a tamaño real accesible desde el mosaico de imágenes "sello"

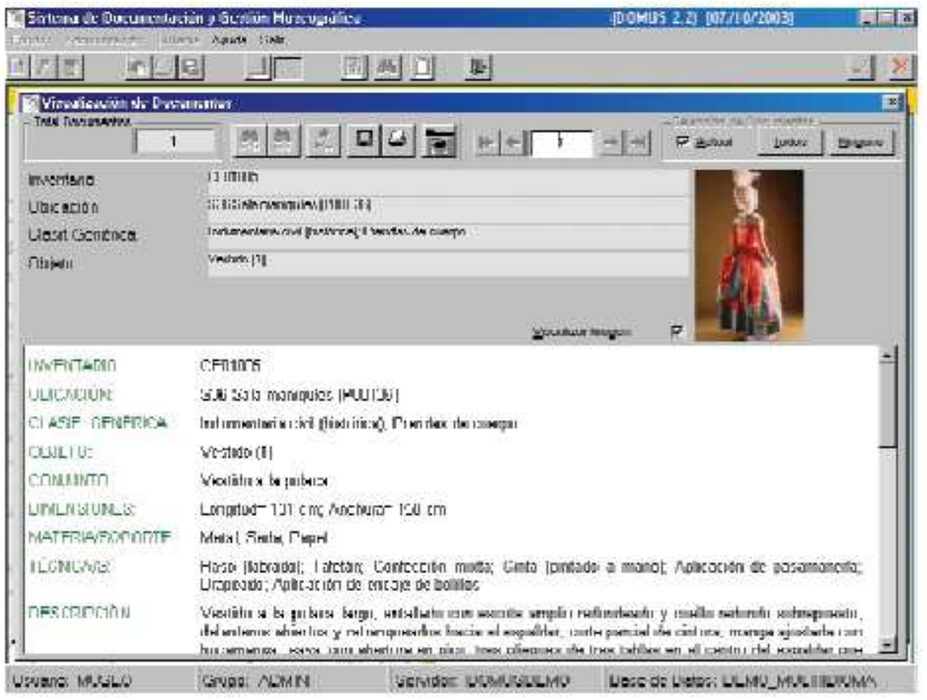


Figura 6: Presentación de la imagen "sello" en la ficha documental

IMPLANTACIÓN DE DOMUS EN LOS MUSEOS DE GESTIÓN EXCLUSIVA DE LA SGME	
MUSEO-PILOTO 1999-2000	Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera), Madrid
FASE I, 2001	Museo Nacional de Antropología (sede Alfonso XII), Madrid Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid Museo de América, Madrid Museo Cerralbo, Madrid Museo Sorolla, Madrid Museo Romántico, Madrid
FASE II, 2002	Museo Arqueológico Nacional, Madrid Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Madrid Museo Nacional de Arte Romano, Mérida Museo Nacional de Escultura, Valladolid Casa de Cervantes, Valladolid Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, Valencia Museo Nacional de Arqueología Marítima, Cartagena Museo de Altamira, Cantabria Museo Sefardí, Toledo Casa- Museo de El Greco, Toledo

Tabla 1

Teniendo en cuenta las perspectivas del proyecto Domus (de las que trataremos más adelante), va a convertirse en una necesidad básica el disponer de una herramienta que posibilite el intercambio de registros entre museos y la exportación de información a un repositorio común que permita dar acceso a un catálogo colectivo de museos. Además, esta herramienta va a facilitar procesos habituales en el tratamiento de la información en los museos, como puede ser la incorporación al servidor general del museo de información introducida independientemente, por ejemplo en un portátil en los almacenes del museo o en cualquier zona del mismo no incorporada a la red informática, o en una excavación arqueológica o cualquier tipo de trabajo de campo; también será posible extraer del servidor general determinados registros de información para poder manejarlos con independencia (correcciones masivas, cursos...) y volverlos a incorporar posteriormente al conjunto si así interesa.

Para un conocimiento más detallado de Domus se puede consultar una versión "demo" de la aplicación en el portal de museos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: *http://www.cultura.mecd.es/ museos.*

Domus hoy: Principales líneas de actuación

Una vez tratado el origen y desarrollo del proyecto de Normalización Documental, así como la génesis y principales características de Domus, nos detendremos a exponer las principales líneas de actuación que viene desarrollando la SGME en relación con este proyecto desde 2001 hasta la actualidad, por tratarse de un período en el que se le ha dado un notable impulso. En resumen, las líneas de actuación son las siguientes:

1. Dotación de infraestructuras técnicas informáticas a los museos de la SGME.

La implantación de Domus en los museos de gestión exclusiva de la SGME ha exigido un importante esfuerzo para dotar a los centros de las infraestructuras técnicas necesarias para el funcionamiento de la aplicación. La mayoría de los museos se ubican en edificios históricos, con las áreas de trabajo muy dispersas, no preparados para la instalación de redes informáticas. Se ha dotado a todos los museos del hardware y software necesario para iniciar el trabajo con Domus, en función de las disponibilidades de espacio y personal de los centros, y siempre teniendo presente la necesidad de permanente actualización que este tipo de material exige.

2. Implantación de Domus en los museos de la SGME

La implantación se inició en 1999, momento en que se eligió el Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera) como *museo piloto* para probar las diferentes funcionalidades de Domus y la integridad del sistema, antes de proceder a su implantación en el conjunto de los museos. En 2001 y 2002 se ha abordado la implantación del sistema en los otros 16 museos de la SGME, en dos fases (en el Museo Arqueológico Nacional se ha extendido a 2003) (Tabla 1).

En todos los casos, la implantación ha consistido en: instalación física de Domus en los servidores y puestos clientes de los museos; migración al nuevo sistema de todos los datos de que los museos ya disponían informatizados (siempre y cuando se ha considerado "rentable" una migración automatizada); formación inicial del personal, según perfiles de usuario, en la utilización de la aplicación. Quizás la tarea más complicada ha sido la migración de datos ya informatizados a Domus, ya que se partía de una gran variedad de estructuras de información, aún tratándose en la mayoría de los casos de datos de catalogación de fondos museográficos; incluso dentro de un mismo

museo, las estructuras de datos eran muy diferentes en función de tipos de colecciones. El éxito de las migraciones automatizadas depende directamente de la coherencia de los datos de origen y de la similitud entre estructuras de origen y de destino. En cualquier caso, siempre es necesaria una revisión "manual" de los resultados; para ello, la SGME consideró necesario un apoyo externo a los museos.

3. Campañas de inventario y catalogación en los museos de la SGME

La depuración de los datos migrados automáticamente es la última fase de la implantación de Domus en los museos. Dado lo larga y tediosa que puede resultar esta tarea cuando son muchos los miles de registros migrados, sobre todo teniendo en cuenta que en muchas ocasiones puede ser necesaria una revisión física de los propios objetos para comprobar la exactitud de la información contenida, se ha optado por abordar esta tarea junto con la propia explotación de Domus en los museos. Para dar un impulso a este trabajo que rentabilice la inversión realizada en equipos y en la propia aplicación, la SGME ha emprendido una serie de campañas de apoyo a los museos, siendo conscientes de la envergadura de la tarea y de la generalizada escasez de personal de los centros. Estas campañas han consistido en la contratación de empresas que aportan personal licenciado, según los perfiles más adecuados para cada museo, para la realización de los siguientes servicios: revisión y corrección de los registros informatizados contenidos en la aplicación Domus procedentes de migraciones automatizadas; conversión a soporte informático de conjuntos documentales diversos en soportes manuales (fichas de inventario y catálogo, listados topográficos, informes de restauración, ficheros fotográficos, etc.); inventario y catalogación directa en Domus de fondos museográficos y documentales; y digitalización de imágenes.

A cada museo se ha destinado un número variable de personas en función del trabajo a abordar, pero especialmente de la capacidad física de acogida de cada

FONDOS MUSEOGRÁFICOS

MUSEOS	FM en Domus	Total FM	% FM en Domus
M. N. de Antropología (JH)/ Museo del Traje	96.546	96.546	100,00 %
M. de América	22.675	22.675	100,00 %
M. N. de Escultura	4.539	4.539	100,00 %
M. N. de Reproducciones Artísticas	3.278	3.278	100,00 %
Casa Cervantes	294	294	100,00 %
M. Cerralbo	33.207	33.250 aprox.	99,87 %
M. Romántico	6.220	7.199	86,40 %
M. Sefardí	1.369	2.001	68,41 %
M. N. de Arqueología Marítima	26.023	39.454	65,95 %
M. N. Cerámica	23.233	40.000 aprox.	58,00 %
M. N. de Antropología	17.597	35.000 aprox.	50,27 %
M. N. de Artes Decorativas	25.175	60.000 aprox.	41,95 %
M. Sorolla	2.766	9.500 aprox.	29,11 %
M. N. de Arte Romano	8.144	37.500 aprox.	21,72 %
Casa-Museo de El Greco	418	10.000 aprox.	4,18 %
TOTAL:	271.484	401.236 aprox.	67,66 %
M. Arqueológico Nacional	99.626	1.400.000 aprox.	7,12 %
M. de Altamira	6.544	125.000 aprox.	5,23 %
TOTAL:	106.170	1.525.000 aprox.	6,96 %
TOTALES:	377.654	1.926.236 aprox.	19,60 %

INVENTARIO DE FONDOS DOCUMENTALES

MUSEOS	FM en Domus	Total FM	% FM en Domus
M. N. de Antropología (JH)/ Museo del Traje	30.083	60.000 aprox.	50,13 %
M. Cerralbo	4.187	30.000 aprox.	13,96 %
M. Romántico	4.207	16.500 aprox.	25,50 %
M. N. de Antropología	6.074	12.000 aprox.	50,62 %
M. Sorolla	7.693	15.000 aprox.	51,29 %

Tablas 2a y 2b: Resultados de campañas de catalogación. Enero 2004

centro. La situación de la documentación en cada museo es muy distinta, por lo que en cada uno se ha personalizado el trabajo en función de la situación de partida. Los resultados, en consecuencia, también son diferentes, según se refleja en los cuadros adjuntos. Los datos ofrecidos se limitan al número de fondos museográficos y documentales ya inventariados en Domus, en muy diferentes grados (desde un simple inventario hasta fondos con catalogación completa, acompañados de información sobre restauración, movimientos internos y externos, imágenes, etc.) (Tablas 2a y 2b). En todo caso, el objetivo a medio plazo es el mismo en todos los museos: completar los inventarios de fondos museográficos y documentales, así como toda la información complementaria que sea posible recoger, de modo que el museo quede en disposición de explotar rentablemente las posibilidades de gestión de fondos que Domus ofrece.

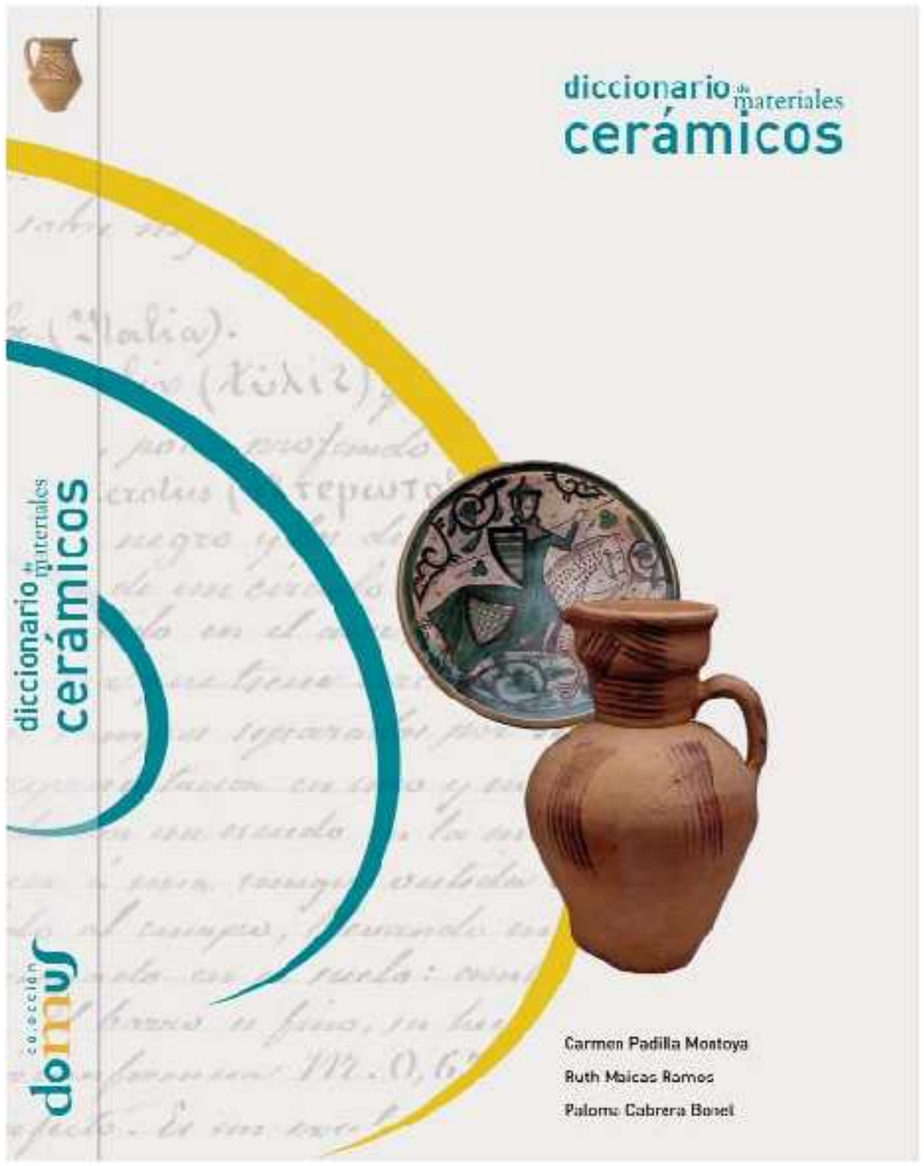


Figura 7: Portada del Diccionario de materiales cerámicos, publicado en 2002

Las campañas realizadas hasta la fecha son las siguientes:

Abril-Noviembre de 2002: Museos de la fase I de implantación

Noviembre de 2002- Agosto de 2003: Museos de la fase II de implantación

Junio-Diciembre de 2003: Museos de la fase I de implantación

Estas campañas exigen un esfuerzo económico muy importante, para el que la SGME ha contado con una importante ayuda de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico.

4. Elaboración y publicación de tesauros.

Como decíamos más arriba, en los inicios del proyecto de Normalización Documental se formaron una serie de grupos de trabajo sobre vocabularios técnicos especializados que, con mayor o menor fortuna, desarrollaron su trabajo muy voluntariosamente aunque con pocos medios que facilitaran su difícil tarea. En 2001 la SGME retomó este importante capítulo del proyecto desarrollándolo en varias líneas.

En primer lugar, se ha impulsado la finalización y publicación de algunos de los diccionarios/tesauros temáticos que en su momento quedaron más avanzados en su elaboración. Es el caso del *Diccionario de Materiales Cerámicos*, publicado en 2002 por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Figura 7), y del *Diccionario de Numismática, Sigilografía y Glíptica*, que se publicará próximamente. También está prevista la próxima publicación del *Diccionario del Mueble*. Todos estos vocabularios técnicos han sido realizados por personal técnico de museos, especialistas en las respectivas materias.

Junto a este tipo de tesauros especializados, se inició una nueva vía de trabajo en 2001 en conjunción con la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, consistente en la elaboración de tesauros generales aplicables a la catalogación de bienes culturales, muebles e inmuebles. En esta línea, se encuentran en vías de realización los siguientes tesauros:

-Clasificaciones genéricas de bienes culturales.

-Denominaciones de bienes culturales y sus componentes.

-Materias de elaboración y decoración de bienes culturales.

-Técnicas de elaboración y decoración de bienes culturales.

-Contextos culturales (períodos históricos, estilos artísticos y grupos culturales).

Estos tesauros incorporan las facetas correspondientes de los tesauros temáticos, pero su ámbito va mucho más allá, ya que se plantean para que sirvan a la catalogación de cualquier bien cultural. El objetivo final es incorporar estos vocabularios técnicos como herramientas de control terminológico tanto a Domus como a los sistemas de información sobre Patrimonio Histórico.

Para la elaboración de los tesauros, la SGME y la Subdirección General de Tratamiento de la Información

Figura 8: Logotipo de la aplicación DOMUS

han desarrollado una aplicación informática llamada *Jerartes*, que está previsto que sea la herramienta utilizada para la continua actualización de tesauros utilizados por toda la red de usuarios Domus. Esta aplicación contendrá los tesauros generales de Domus, recibirá las propuestas de nuevas incorporaciones de términos de los museos usuarios, y devolverá a éstos los tesauros actualizados.

5. Mantenimiento correctivo y perfectivo de la aplicación.

Aunque Domus ya ha sido implantada en todos los museos de la SGME, no se considera una aplicación cerrada, sino que sigue en desarrollo continuo en un doble sentido. Por un lado, se realiza un mantenimiento correctivo, siempre necesario para corregir los posibles errores de funcionamiento que Domus pueda presentar como aplicación o en cualquiera de las instalaciones en los museos usuarios. Por otro lado, se viene haciendo un desarrollo perfectivo de Domus, es decir, incorporando a la aplicación todas las mejoras y nuevas funcionalidades que la comisión de seguimiento del proyecto considera necesarias, por propia iniciativa o a requerimiento de los usuarios. Entre estos desarrollos podemos destacar los reseñados más arriba como novedades de Domus desde 2001 (incorporación de la imagen digital, conexión de Conservación y Documentación Gráfica, herramienta de importación y exportación, versión multilingüe...). El mantenimiento perfectivo de la aplicación va a crecer en un futuro próximo, ya que la prevista extensión del sistema a un número mucho mayor de museos incrementará sin duda el número de requerimientos de los usuarios, además de ser necesarios desarrollos importantes para construir el deseable catálogo colectivo de museos.

6. Diseño de una identidad gráfica para Domus.

Paralelamente al desarrollo de Domus, se ha diseñado una imagen gráfica que da unidad e identifica todos los productos del proyecto. Esta identidad gráfica, importante para la difusión, se materializa en tres elementos:

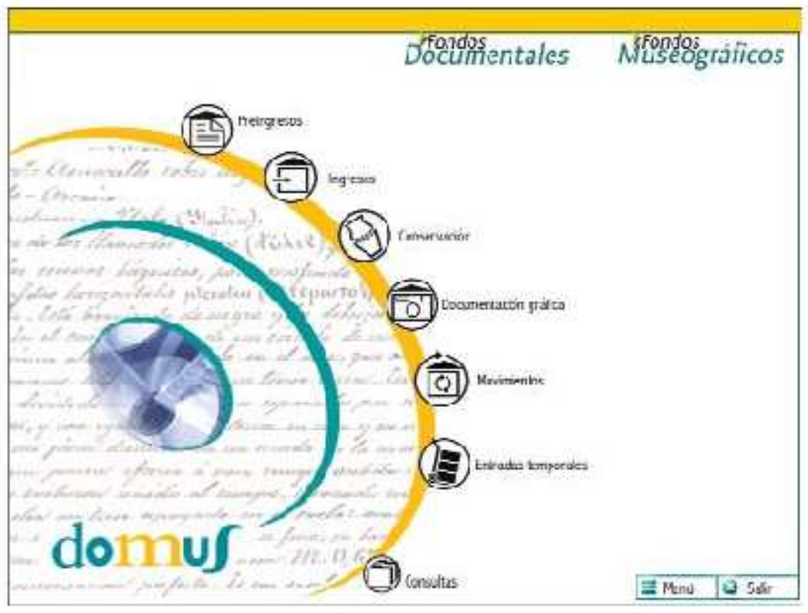


Figura 9: Pantalla de inicio de DOMUS con acceso a las funciones principales

- Un logotipo, que incorpora la M de Museos Estatales como una marca de calidad (Figura 8).

- Pantallas de presentación de la aplicación, que incorporan el logotipo y una serie de símbolos (Figura 9).

- Una línea gráfica de publicaciones relacionadas con el proyecto. Ya ha salido a la luz la primera de ellas: *Diccionario de Materiales Cerámicos*.

7. Convenios de colaboración con las CCAA para la implantación de Domus fuera del ámbito de la SGME.

Desde el comienzo, el proyecto de Normalización Documental tuvo como objetivo dotar a todo tipo de museos de una herramienta que les permitiese construir sus sistemas de documentación en el marco de unos criterios comunes, normalizados, para que una vez llevados a la práctica permitiesen el intercambio de información entre profesionales y la difusión de la misma a los usuarios externos. Una vez implantado Domus en los museos de gestión exclusiva de la SGME, la ampliación de la comunidad de museos usuarios se dirige prioritariamente al resto de museos estatales, ya sean organismos autónomos o centros gestionados por las Comunidades Autónomas o por otros Ministerios.

IMPLANTACIÓN DE DOMUS EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA 2003
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Museo Arqueológico de Sevilla
Museo Arqueológico y Etnológico de Granada
Museo de la Alhambra de Granada
Museo de Bellas Artes de Granada
Museo Casa de los Tiros, Granada
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba
Museo de Cádiz
Museo de Málaga
Museo de Huelva
Museo de Almería
Museo de Jaén
Museo Arqueológico de Úbeda (Jaén)
Museo Monográfico de Cástulo, Linares (Jaén)
M. Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir, Cazorla (Jaén)
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla

Tabla 3

El MECD ha ofrecido la aplicación a las Comunidades Autónomas para su utilización en todos los museos de su ámbito territorial que lo soliciten, cualquiera que sea su titularidad, si bien con unas condiciones preferentes en el caso de los museos de titularidad estatal. La cesión de licencias de Domus se está realizando mediante convenio de colaboración entre el MECD y las CCAA, a las que corresponderá la mediación entre el MECD y los museos de su ámbito territorial. El convenio de colaboración contempla una serie de condiciones técnicas para la cesión de Domus, que creemos necesario señalar aquí:

- Los museos pondrán su información a disposición del resto de los museos usuarios de Domus, del mismo modo que podrán acceder a la información de todos ellos.

- Los museos usuarios de Domus no modificarán la aplicación.

- Los museos colaborarán, en la medida de sus posibilidades, en las tareas de depuración y ampliación de contenidos de las tablas de control terminológico de la aplicación Domus.

- Los museos se comprometerán a adoptar los acuerdos que se alcancen en el seno de la Comisión Técnica de Seguimiento en materia de cambios técnicos en la aplicación y en materia de normalización terminológica.

- El MECD se ocupará de la gestión del Catálogo Colectivo informatizado de los bienes culturales conservados en los museos.

Estas condiciones técnicas responden al espíritu del proyecto de Normalización Documental de Museos desde sus inicios e intentan conseguir dos objetivos: por un lado, que todos los museos usuarios se beneficien de las ventajas de Domus y participen en su mejora; y por otro, que una vez extendido el sistema no se vuelva a la dispersión inicial, en la medida en que cada museo intentase modificar su sistema según sus prioridades particulares. Para conseguir estos objetivos, se va a crear una Comisión Técnica de Seguimiento de la Red de Instituciones Usuarias de Domus, que coordinará la utilización de la aplicación, la realización del catálogo colectivo de museos, y propondrá las nuevas funcionalidades y mejoras a desarrollar en futuras versiones de Domus.

Hasta el momento de cerrar este artículo (febrero de 2004), se han firmado convenios de colaboración con Andalucía, Aragón, Castilla y León, Galicia, Comunidad Valenciana y Ciudad de Melilla. Han solicitado oficialmente la firma de convenio para la cesión de Domus Asturias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Islas Baleares, Murcia y Navarra. Además, han mostrado su interés otras Comunidades Autónomas (Cataluña, La Rioja, País Vasco) y numerosos museos e instituciones de muy diferentes características y titularidades. La implantación de Domus ya se ha realizado en los museos estatales gestionados por la Junta de Andalucía, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (de titularidad autonómica) (Tabla 3), y en el Museo Marítimo de la Ría de Bilbao (se ha firmado un convenio de colaboración con la Fundación que gestiona el museo). En 2004 se prevé la implantación en numerosos museos estatales y de otras titularidades.

Domus mañana: algunas ideas de futuro

A lo largo de estas líneas hemos ido apuntando algunas ideas de futuro sobre el proyecto; algunas ya están iniciadas y deben seguir desarrollándose, otras deben comenzar a pergeñarse ahora. En primer lugar, Domus debe seguir evolucionando para adaptarse a las nece-

sidades de los museos, incorporando todas aquellas funcionalidades que permitan una mayor facilidad y eficacia de la gestión del sistema documental del museo, así como el necesario intercambio de información y su difusión. En este sentido, los museos usuarios de Domus ya vienen apuntando algunos de estos necesarios desarrollos.

De modo complementario a estos nuevos desarrollos técnicos, habrá que actualizar continuamente los instrumentos de control terminológico con los que cuenta Domus, de modo que sirvan a museos de muy distintas especialidades. Para ello, habrá que contar con la participación de los usuarios. El citado convenio de colaboración establece que esta participación se canalizará por dos vías: envío periódico de los índices de contenido de los campos o de los tesauros que se establezcan y participación en comisiones técnicas de seguimiento de terminología. Además de esta participación de los museos usuarios, debe continuarse la línea de publicación de diccionarios temáticos ya iniciada con el *Diccionario de Materiales Cerámicos*.

Domus deberá extenderse al mayor número posible de museos para lograr la máxima rentabilidad de sus posibilidades de intercambio de información y de difusión. Además de los museos estatales, la red de usuarios Domus también podría extenderse a museos de otras administraciones públicas y de titularidad privada, especialmente a todos los que forman el Sistema Español de Museos. El siguiente ámbito de expansión lo forman los museos de los países iberoamericanos, algunos de los cuales ya han manifestado su interés en sumarse a la red de usuarios de Domus.

Las necesarias mejoras técnicas en la aplicación, la creación de vocabularios normalizados de calidad en todas las lenguas utilizadas por los usuarios, y la extensión de la red de usuarios Domus, son condiciones necesarias para la consecución del gran objetivo del proyecto en estos momentos: la creación de un Catálogo Colectivo de Museos, que reúna información de todos los fondos museográficos y documentales de los museos, y que sirva tanto a las necesidades de los propios centros como del público en general. Es deseable que los museos puedan, por ejemplo, solicitar el préstamo de determinados fondos para una exposición a través del catálogo colectivo y Domus; y también es deseable que un investigador pueda localizar todos los vidrios romanos depositados en museos españoles tan sólo con una búsqueda en el catálogo a través de Internet. El último paso sería la inclusión de este Catálogo Colectivo de Museos en un deseable gran Catálogo del Patrimonio Histórico Español.

BIBLIOGRAFÍA

BLAS BENITO, J. (Coord.) (1996): *Diccionario del dibujo y la estampa (Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía)*, Calcografía Nacional, Madrid

BRAVO JUEGA, M. I. (1996): *Un sistema documental para museos militares: El Museo del Ejército como modelo*, Universidad Complutense, Facultad de Geografía-Historia, Madrid

CABRERA, P., MAICAS, R., y PADILLA, C. (2002): *Diccionario de materiales cerámicos*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

CARRETERO, A. (1997): "La documentación en los museos: una visión general", en *Museo*, nº2, pp.11-29

CARRETERO, A. (2001): "El proyecto de Normalización Documental de Museos: reflexiones y perspectivas", en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 34, pp.166-176

CARRETERO, A., *et alli* (1996): *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

ROBERTS, A. (1985): *Planning the documentation of museum collections*, MDA, Cambridge

LA INVESTIGACIÓN EN LOS MUSEOS
Una actividad irrenunciable

Trinidad Nogales Basarrate[1]

Museo Nacional de Arte Romano, Mérida

Resumen: Reflexión sobre la función investigadora en los museos tomando como cuerpo de análisis la trayectoria del Museo Nacional de Arte Romano desde su origen hasta hoy. A partir de la situación general presente de la investigación en los museos, con una evidente falta de reconocimiento de dicha actividad, se reivindica la necesidad de retomar esta función como uno de los ejes del futuro del museo. Las actuaciones que se consideran necesarias acometer son: recuperar el reconocimiento legal del carácter investigador que tuvieron los museos; ampliar y reconocer las redes de Centros de Investigación en los museos como parte de su estructura orgánica; planificar a corto, medio y largo plazo la dotación humana y presupuestaria en dicha tarea, contando con la participación pública interministerial y privada; desarrollar y coordinar programas interinstitucionales que involucren a otros organismos tradicionales de investigación, con la consiguiente rentabilidad social.

Palabras clave: Museos, Investigación, Programas científicos y función social, Papel del investigador en el museo.

Summary: Reflection on the research function in Museums by examining the trajectory of the Museo Nacional de Arte Romano, from its origin up to the present time. Starting from the current general situation of research in our Museums, with an evident lack of recognition of such activity, the need to reinstate this function as one of the essential bases for the future of Museums is put forward. The actions considered necessary are: to recover the legal recognition of the research role that Museums once had; to expand and acknowledge the networks of Research Centres in Museums as part of their organic structure; to plan the human resources and budget allocations for this task in the short, medium and long term, with both public inter-ministerial participation as well as private support; to develop and coordinate inter-institutional programs that will involve other traditional research bodies, with the ensuing advantages for society.

Key words: Museums, Research, Research programmes and their social function, Role of the researcher in the Museum.

Trinidad Nogales *es conservadora del Cuerpo Facultativo de museos desde 1980. Doctora en Arqueología por la Universidad de Salamanca, en la actualidad es responsable del departamento de investigación del Museo Nacional de Arte Romano, desde donde desarrolla líneas de estudio centradas en iconografía, arquitectura y urbanismo romano.*

Se me invita a participar en esta nueva publicación que nace de la mano de la SGME, *museos.es*, y esta oportunidad llega en un momento, me da la sensación, que en el sentir general se estima adecuado y necesario[2]. Muchos de nosotros, desde hace tiempo, habíamos comentado la conveniencia de poseer un órgano de difusión que nos aunara en la común empresa de hacer más y mejores nuestros museos, al margen de las diferencias que a cada uno nos condicionan. La puesta en común de las experiencias, programas y tareas en un soporte impreso, a buen seguro que promete un futuro interesante.

[1] E-mail: mnar@mnar.mec.es

[2] En su día la Subdirección General de Museos Estalales creó en esta línea la revista Museos, que tras unos años desapareció. Felicitamos la nueva iniciativa y esperamos, que entre todos, podamos mantenerla y difundirla.

Figura 1

Ante tal convocatoria no puedo por menos que manifestar un doble sentimiento; por un lado, agrade-cimiento al darme la oportunidad de plasmar las experiencias de un centro de la entidad del Museo Nacional de Arte Romano (en adelante MNAR), casi bicentenario, en el que tengo el privilegio de canalizar día a día las tareas investigadoras; y por otro lado, no debo ocultar que me embarga también un compromiso ante tal coyuntura, que no considero fácil, aunque pueda parecer obvia por cercana. He de confesar que se me asigna un tema enormemente grato para mí, indisolublemente unido a mi ejercicio profesional, *La Investigación en los Museos*, tarea a la que dedicamos muchos de nosotros, en equipo y con apoyo de numerosas personas y entidades, grandes ilusiones y esfuerzos.

No desearía que estas reflexiones, aún imbuidas de un cierto entusiasmo, se alejaran de la preciosa objetividad que cualquier ensayo ha de procurar, sobre todo cuando se pretenden ofertar a la colectividad, pero tampoco soy ajena a la evidente ligazón que cada uno poseemos con nuestros centros, en los que solemos ser fruto de un tiempo y de unas circunstancias concretas y específicas, factores que con frecuencia nos imprimen bastantes dosis de subjetivismo en nuestras apreciaciones. Intentar valorar el pasado sin instalarnos en el mero ejercicio nostálgico, sino como punto de partida de la construcción del futuro, se impone como prioritario e imprescindible. También espero poder ir más allá, intentando aportar algunas opciones que estimo necesarias para el futuro de la investigación en los museos.

Investigar en el MNAR hoy nada tiene que ver con el pasado; seguramente hay unas condiciones muy dispares a las de otros museos, pero no es menos cierto que nuestra trayectoria, problemas, experiencias y soluciones aplicadas tienen más puntos en común de los que, *a priori*, podamos considerar.

Tengo el firme convencimiento, y afortunadamente percibo que cada día somos más los que compartimos esta creencia, de que los investigadores no sobramos en la estructura orgánica de los museos, a pesar de que nuestra presencia tenga sus luces y sombras tanto interna como externamente al museo; además, es una evidencia que la sociedad nos agradece y demanda hacerle cómplice y partícipe de los nuevos avances científicos, y esta oportunidad única la tenemos desde el

Museo, por lo que esto nos anima a creer y defender que estamos en el camino adecuado.

Mis reflexiones tienen muchos puntos de confluencia con las que Ricardo Olmos vertía en un interesante artículo editado recientemente[3], en el que me sentía plenamente identificada y con quien compartimos muchas de las expectativas que sobre la investigación en los museos poseemos un nutrido número de conservadores especialmente vinculados a este menester. Su doble experiencia profesional tanto como conservador de museos e investigador del CSIC, con una trayectoria leal y consecuente por todos reconocida para con el mundo de los museos, le permite tener una posición de privilegio a la hora de focalizar los problemas y de exponer con la equidistancia necesaria sus ideas y experiencias al respecto.

Funciones del Museo: un equilibrio necesario

Surge, cada cierto tiempo, un amplio debate en torno a las funciones que los museos deben cumplir, debate que si bien se suele limitar entre los colectivos profesionales en jornadas, reuniones o congresos al efecto, no pocas veces se ha visto también amplificado a todo el espectro social. A ello, obviamente, ha colaborado activamente el papel de protagonismo mediático que los centros museológicos están desempeñando en la sociedad presente[4]. Y como consecuencia directa de esta densa reflexión sobre el museo y sus múltiples vertientes, en los últimos años se ha producido en nuestro país una amplia bibliografía especializada al respecto[5], que sin duda ha enriquecido esta perspectiva por la intensidad de las reflexiones.

El discurso sobre las muchas funciones del museo viene aportando interesantes cuestiones y, por lo común, suele concluir poniendo en evidencia el imprescindible y necesario equilibrio entre dichas funciones[6]. Pero esta ansiada equidad no impide que se siga planteando y defendiendo, incluso, dentro de la dialéctica que anima esta discusión, la primacía de alguna de las funciones del museo sobre el resto; el peligro de este planteamiento gravita cuando se justifica la interesada creencia de que el presente se debe prioritariamente a una sola misión, y como consecuencia el resto de las funciones pasan a un segundo plano, cuando no excluyente. Esta visión parcial viene motivada, en parte y en casos, por la asignación de categoría museística a centros e instituciones que no lo son, ya que precisamente los museos se han de caracterizar por cumplir todas las funciones que los definen; tampoco hay que soslayar que la focalización del museo es consecuencia de criterios de oportunidad u oportunismo de toda índole, política, económica o ideológica entre otras, y que en muchos momentos hipotecan peligrosamente a los centros y su futuro[7]. En este punto los profesionales se sienten a menudo desbordados e impotentes ante la imposición de ciertos criterios por razones de conveniencia.

La preeminencia de un trabajo sobre otro dentro del museo, si responde a una programación y prioridad inaplazable, está plenamente justificada dentro de la dinámica interna del centro, incluso llega a ser conveniente; pero seamos conscientes de que esta excusa puede justificar un premeditado abandono de funciones primordiales, y pensemos en cuántos centros soslayan trabajos esenciales mientras dedican denodados esfuerzos e inversiones a los proyectos de carácter más público y lúdico, bajo la confortable idea de que la sociedad lo demanda.

[3] Olmos, 2002

[4] En Noviembre de 2003 se celebraron en el Museo de Huelva las Jornadas de Museología de la Asociación Profesional de Museólogos, con el tema monográfico: "Museos y Medios de comunicación", donde se abordaron estas intensas y necesarias relaciones entre ambas esferas.

[5] Hay que destacar la serie editada en el Boletín de la ANABAD, Revista de Museología y de la revista monográfica Museo, órganos de difusión científica de las Asociaciones Española de Museólogos y Profesional de Museología respectivamente, gracias a las cuales se ha ido configurando un cuerpo teórico de gran utilidad.

[6] Fernández, 1993

[7] AAVV, 2001

A nadie se le escapa que, por ejemplo, un museo que por fuerza mayor debe permanecer cerrado al público puede y ha de aprovechar esta circunstancia para acometer con mayor intensidad ciertas tareas internas, que en condiciones normales serían más complejas. Pensemos en las etapas históricas bélicas, que han estado fuertemente marcadas por la necesidad imperiosa de ejercer la única misión de acopio y custodia física de las colecciones, y lamentablemente tenemos ejemplos recientes; así mismo, se pueden producir otras contingencias imprevisibles, en las que ha de haber una clara preeminencia de la función conservadora *sensu estricto*, garante y salvaguarda del legado cultural. En contraposición a estas etapas de fuerza mayor de ciertos momentos, la parcialidad de la actividad museística no ha dejado de afrontarse arbitrariamente, sin responder a otro dictado que a una moda o corriente de opinión generalmente apoyada en el criterio de lo "políticamente correcto", con prioridad exclusivista de una tarea museística sobre el resto, sin comprender que los museos deben desarrollar todas las funciones que a ellos históricamente se les ha encomendado.

Uno de los males que aboca a muchos profesionales a sumergirse en esta vorágine, que hace prevalecer una actividad del museo minusvalorando las otras, es que ciertas funciones no son tan rentables ante la opinión pública, ni se venden tan bien[8]. Asumir un proyecto ambicioso de documentación de los fondos de cualquier museo supone un esfuerzo notable y ante la sociedad apenas tiene incidencia, ya que es mucho más atractivo y brillante realizar un programa expositivo o de divulgación para el público. Y a esta situación viene a unirse la carencia de efectivos, que hace aún más compleja la compatibilidad de las actuaciones, pero sobre todo su "venta".

Afortunadamente, esta visión un tanto escorada se ve compensada por la general preponderancia de ese ajustado y necesario equilibrio en el museo a la hora de acometer su densa labor, factor no siempre fácil pero que debe animar cualquier proyecto y programa tanto museológico como museográfico. Pocos son los responsables de los museos actuales que eluden esta búsqueda del equilibrio, pero sucede que no siempre les acompañan los medios en esta ardua tarea[9].

También es verdad que cada época, consciente o inconscientemente, por una u otras razones, ha ido elevando una función museística sobre otra, y aunque se ha procurado no abandonar el resto, muchas funciones en el pasado ni siquiera se planteaban porque la concepción del museo no incluía ofertas que hoy son imprescindibles. En líneas generales nuestros museos han evolucionado de modo bastante parejo, y su perfil se ha ido dibujando al compás de nuestra historia. La historia de nuestros museos no es, al fin y al cabo, sino la historia de las personas que los hicieron posibles y los disfrutaron.

Podríamos perfilar, a grandes rasgos, la evolución de los museos en las siguientes etapas o fases de su desarrollo vital:

a) Creación: El nacimiento o creación de cualquiera de nuestras instituciones, no pocas con casi dos siglos de existencia, suele estar por fuerza dominado por la tarea de acopio y conservación de fondos, siendo así prioritaria esta misión en su génesis. Muchos de estos momentos fundacionales suelen ir acompañados, sin solución de continuidad, por una nueva etapa caracterizada por forjar la identidad del museo, aspecto fundamental para cualquier centro.

b) Identidad: Cada museo es un ente con personalidad particular y, aunque se pueda definir por rasgos generales, la búsqueda de una identificación peculiar es esencial para la valoración de cada institución. Aquí, tradicionalmente, jugaba un papel fundamental el estudio y el conocimiento pormenorizado y científico de sus fondos.

c) Consolidación: Toda vez que el museo ha logrado

[8] Kavanagh, 1991

[9] Hernández, 2002

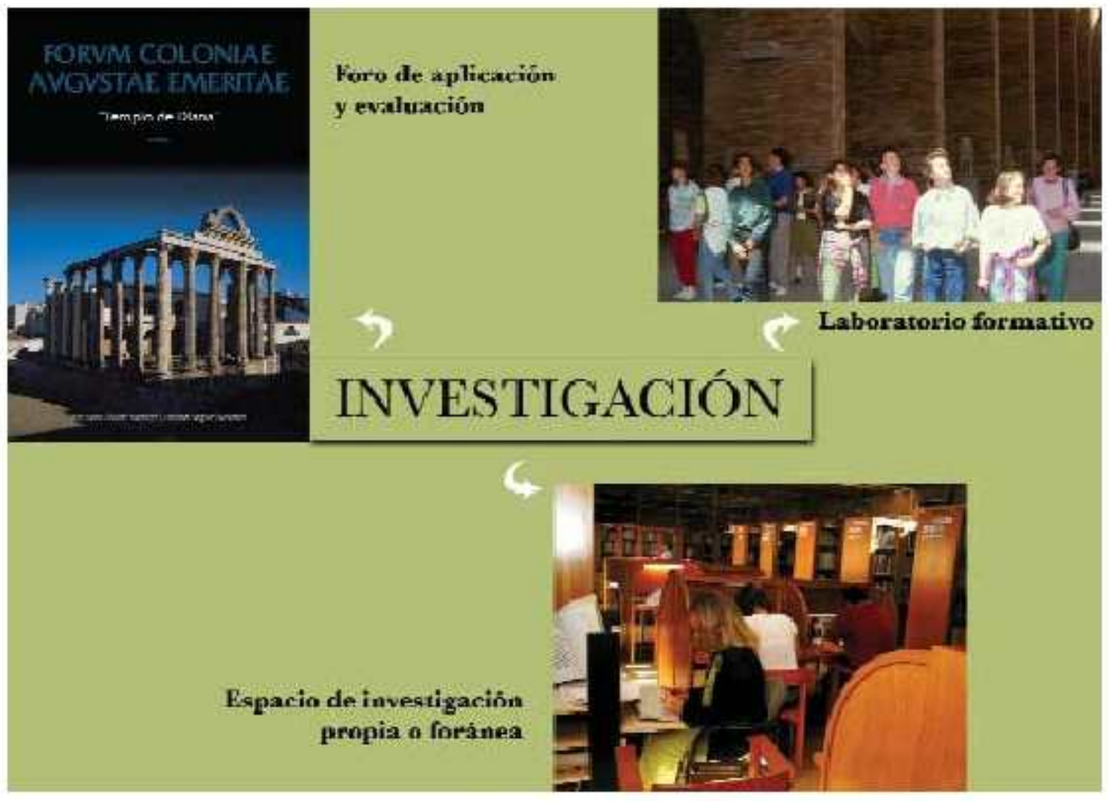


Figura 2

perfilar su personalidad propia debe consolidarse como institución, y a partir de esta etapa ya entran en liza todas las funciones que deben caracterizar al museo. Consolidar cada uno de los aspectos de su oferta camina de la mano de la adecuación de su infraestructura material y humana. Pretender alcanzar unos objetivos ambiciosos no es viable con la penuria que define a muchos museos, donde los medios llegan con cuentagotas y los equipos humanos son de índole unipersonal en la mayoría de los casos.

d) Aspiraciones de futuro y Renovación: Las aspiraciones de futuro del museo van en directa relación a las fases anteriores. Si un museo no ha logrado dibujar su identidad y consolidar su proyecto, apenas podrá plantearse un futuro claro. La carencia de un plan de futuro del Museo, a corto, medio y largo plazo, repercute en enorme medida. Las actuaciones parciales, "parcheando" u obviando los males que acechan de base al museo, respondiendo generalmente a impulsos del momento, a criterios de oportunidad, impiden que los centros avancen adecuadamente. El futuro del museo se traza con su permanente presente. Los museos, como entes vivos y dinámicos, tienen la obligación de poseer constantes aspiraciones de futuro, definidas por su identidad, pero adaptadas a cada momento.

[10] Kavanagh, 1991

[11] AMA, 1994. La Asociación Americana de Museos (AMA) viene editando diversos ejemplares monográficos.

[12] Boylan, 1992

[13] Azcue, 2002: 247-255

Los profesionales que día a día desarrollamos nuestra labor en los museos, y se debe poner de manifiesto el elevado grado de componente vocacional que la tarea museística comporta, somos conocedores de las dificultades que entraña llevar a buen puerto la nave[10]. Son tantos los factores que influyen en este devenir del museo, buena parte de ellos endógenos pero también un buen número exógenos, que no es fácil alcanzar este ansiado consenso, este imprescindible equilibrio al que reiteradamente nos hemos referido[11].

De las primeras fases, donde las funciones se limitaban al control material, es decir del museo-almacén-archivo, hemos ido pasando a los nuevos tiempos donde las funciones se han diversificado en directa proporción a las exigencias que el incremento de usuarios del museo ha ido solicitando[12]. El curso de los últimos decenios ha sido tan imparable para los museos, que la demanda social impone un centro multiusos[13], donde se conserva un legado que se exhibe de modo atractivo, procurando a través de este legado cultural analizar los factores que lo hicieron posible, transmitiendo una información para formar-informar al usuario que busca niveles muy distintos formativos-informativos de exigencias; esta sociedad tan plural espera respuesta en el museo a sus muchas inquietudes: busca un aula-laboratorio de aprendizaje para todos, un lugar de deleite estético e inspiración creativa, un moderno recinto multimedia, una agradable área de encuentro y reunión, una atractiva zona de compras de productos culturales, una completa y experta biblioteca….y tantas y tantas cosas como vertientes tiene nuestra sociedad del siglo XXI. Y frente a esta imparable demanda que todos nos afanamos en corresponder cabe una pregunta: ¿Se han modificado y ampliado las estructuras del museo de modo acorde a las demandas?

La investigación en el Museo: ¿principio y fin en su historia?

En el ajustado y necesario consenso del museo, la investigación siempre ha ocupado un papel[14]. Pero

este rol ha ido evolucionando a medida que cambiaba el concepto del museo[15]. Buena parte de los museos, esencialmente los que ya cuentan con una densa historia en su haber[16], fueron creados estrechamente relacionados con la actividad investigadora, con un sentido de patrimonio para elegidos. El origen científico de muchas de las colecciones que conforman nuestros centros fue la consecuencia inmediata de un afán eminentemente erudito[17], producto de recogida de fondos de todo tipo, de expediciones, de campañas-misiones arqueológicas y de una tarea coleccionista y de anticuariado marcada por el prurito de sabios y estudiosos dedicados a esta privilegiada tarea[18], por fuerza minoritaria. Y este sentido de laboratorio, de reducto de las piezas objeto de culto, forjó los museos como auténticos núcleos de saber[19].

Son los científicos, los eruditos, los investigadores o los artistas destacados los que dirigen los destinos de las colecciones, de los futuros museos, y sólo a ellos y a su entorno cabe el placer de disfrutar de este patrimonio, por ellos y para ellos van ampliando sus centros, van dedicando sus notables esfuerzos a este menester, creando sin apenas darse cuenta verdaderos archivos del futuro, acopiando una información sobre las obras de los museos que hoy es un tesoro insustituible en muchos campos del saber humano. Así, en estas condiciones, se crean los grandes museos históricos europeos[20].

La sociedad que crea los museos dentro de este marco entiende que está ejecutando una función primordial, la de recopilar unas piezas de valor, generalmente histórico-artístico, y la de proceder de la mano de los que mejor las conocen a su correcto tratamiento clasificatorio, documental, de conservación y expositivo. Son varios siglos los que están dominados por esta idea en relación al patrimonio cultural de las colecciones y museos, podríamos afirmar que desde el Renacimiento a la Revolución Francesa poco se desvían las tareas de los centros que formarán los futuros museos.

El museo vive, tras la Revolución Industrial, un proceso de cambios. El acceso a los bienes culturales de las emergentes clases sociales, las nuevas filosofías que determinan las políticas de clase y que centran en la cultura buena parte de su discurso, van abriendo las puertas del museo a sectores hasta entonces foráneos. Los intelectuales y científicos siguen rigiendo los destinos de los museos, aunque las transformaciones sociales ya apuntaban a unos nuevos usuarios de los centros. La ósmosis de los distintos centros del saber se ejemplifica en el papel que Academias, Universidades y Museos poseen en estos tiempos[21]. El enriquecimiento constante que este fluido científico desarrolla no es baladí; basta repasar memorias, anuarios y cientos de publicaciones de estas instituciones para percibir el beneficio que reporta la colaboración y apertura de todas las instancias.

El siglo XX, en unos países con mayor celeridad que en otros, va a propiciar el consumo cultural como una parte más del bienestar social. Los mecenas del pasado son los industriales del presente, que recurren al acopio del legado cultural como un símbolo de prestigio, sin que esto supusiera ninguna novedad con respecto a otras épocas. Pero si es cierto que en algunos países, especialmente en EEUU, la mentalidad del libre mercado ligada a una sociedad multicultural, sin las ataduras de la vieja Europa, abren la perspectiva de los museos y de su papel con relación a este nuevo mundo.

En la segunda mitad del siglo se sigue culminando el proceso mediante el cual los museos se van convirtiendo en auténticos centros de participación ciudadana, reflejo de las democracias imperantes, y en esta batalla van paulatinamente entrando los distintos colectivos y

[14] Lapaire, 1983; Fernández, 1993

[15] Pearce, 1992; Bolaños, 2002

[16] Sanz Pastor, 1969; Avellanosa y de Francisco, 1995; Bolaños, 1997

[17] Barreiro, 1992

[18] Laurens y Pomian, 1992; Schaer, 1993

[19] Crane, 2000

[20] Caygill, 1992; AAVV, 1995

[21] APM, 1982

países. No hay que negar que los museos del área sur-mediterránea, Italia, Grecia, Portugal o España, y en cierta medida Francia, son más lentos en este proceso que los del Norte de Europa, con menor densidad de patrimonio pero con mayor avance en este camino.

En España el proceso, que había estado ralentizado[22], se acelera a partir de los años setenta[23]. Con más voluntad que medios, y sobre todo planificación, los museos comienzan a diversificar sus funciones, teniendo en cuenta que ya el fenómeno de apertura del museo era imparable; van llegando los escolares, los grupos de tercera edad, los discapacitados, y así sucesivamente hasta completar hoy un denso espectro, teniendo los profesionales, en su mayor parte de marcado cariz investigador, que reconvertirse a marchas forzadas[24]; lejos quedaban ya las silenciosas salas destinadas a eruditos y minorías.

Este salto se ve acompañado de una convulsión en cascada. La necesidad de hacer accesible los contenidos tiene como consecuencia un progresivo abandono, consciente o inconscientemente, de los postulados estrictamente científicos y de buena parte de la infraestructura. La investigación pasa sin solución de continuidad de ser función estrella a verse tildada de secundaria, no sin dosis de carácter peyorativo. Y como todas las convulsiones, carentes del sosiego y reflexión necesarios, comienza a considerarse que los museos deben reducir la investigación, que esta labor es prescindible y que se debe acometer en exclusividad en otras esferas. Lejos de adaptar las funciones del museo a los nuevos tiempos, de coordinar cada una de las tareas, de ampliar las dotaciones humanas para resolver así las nuevas demandas, se inicia un proceso de focalización del museo, quizá involuntario por la excesiva presión que las demandas sociales ejercen sobre las decisiones políticas. En esta controversia, muchos profesionales ven frustradas sus expectativas; algunos de ellos se reciclan y reconvierten porque descubren nuevos campos de actuación dentro de la esfera museística, otros simplemente buscan nuevos destinos y algunos continuamos en la tarea de lo que entendemos una función irrenunciable de los Museos del siglo XXI: investigar[25].

[22] ICOM, 1982
[23] Reuben Holo, 1999
[24] Olmos, 2002: 212
[25] Nogales y Álvarez, 2002: 12-13

Investigación en los museos: concepto, realidad, recursos y estrategias

Abordaremos a continuación una de las funciones que forman parte de la imprescindible y necesaria idiosincrasia de los museos tanto en nuestro país como en la mayoría de los de nuestro entorno cultural: la investigación como alma y soporte de buena parte de la actividad del centro, como elemento irrenunciable de los museos que ha sido y debe seguir siendo génesis de nueva savia.

¿Qué hemos de entender por investigación en el museo? Concepto.

El concepto de investigación que, a nuestro juicio, deben desarrollar los museos es bastante amplio y ambicioso. La investigación en el museo no ha de ser un mero fin en sí misma, una actividad cerrada o un elemento casi adherido a la fuerza al centro. El museo precisa definir sus líneas prioritarias de investigación, que han de seleccionarse en función de los intereses y de la identidad del museo. La investigación en el museo se desarrolla en todos los campos de su acción, como un denso proceso que ha de tener un claro objetivo, concebirse finalmente como un beneficio social de extenso calado.

La investigación debe abarcar todas las esferas del museo:

-La política de incremento de fondos.
-Documentación de las colecciones.
-Programas de conservación y restauración.
-Programas de difusión.

Figura 3

La creación, ampliación y tratamiento de los fondos requiere del concurso de personal especializado. ¿Cómo se pueden adquirir fondos si no se posee el adecuado conocimiento científico de los mismos que garantice su autenticidad, conveniencia y valor?[26]; ¿Cómo se realiza una correcta documentación si no poseen los recursos de lectura de las obras?[27], y finalmente: ¿Cómo se puede realizar una labor de accesibilidad de los contenidos al público si se desconoce la esencia de la obra?[28]. Bien es cierto que en todos los niveles de actuación con respecto a sus fondos el museo puede recurrir a especialistas que asesoren y colaboren científicamente con el centro, pero creemos que son reveladoras las palabras del informe anual de la Asociación Americana de Museos[29] donde al referirse al trabajo intelectual del museo dice textualmente:

"El responsable trabajo intelectual, que es una marca distintiva de los museos, es esencial para el pleno cumplimiento del servicio público de ellos. Las decisiones acerca de las colecciones, exposiciones, programas y de otras actividades, llevan consigo un mensaje educacional poderoso y cargado de valor. Estas decisiones requieren tanto excelencia en el trabajo intelectual como respeto por los puntos de vista culturales e intelectuales que los objetos de las colecciones de los museos representan y estimulan. El trabajo intelectual en los museos apoya la educación, las exposiciones y las publicaciones, además de informar al público, estudiantes y académicos" .

Coincidimos plenamente con las ideas manifestadas, ya que la investigación penetra y trasciende a todas las actividades de los museos.

Pero además, la investigación en los museos ha de poseer un valor añadido, su carácter aplicado, porque los museos han de cimentar en la investigación los mensajes que ofertan a los ciudadanos, y de este modo hacerles partícipes de un proceso que en la mayoría de las esferas científicas es minoritario y de escasa repercusión. ¿Cuántos proyectos científicos alcanzan repercusión social sin una adecuada exposición pública? En los museos podemos, con las campañas adecuadamente dirigidas al público, compartir con la sociedad el esfuerzo del colectivo científico, que por lo general se recluye en el reducto minoritario de los centros exclusivos de investigación.

Si tuviéramos que resumir las vertientes que los Departamentos de Investigación han de desarrollar en los museos podríamos sintetizarlas en tres aspectos:

a) Un laboratorio formativo de futuros investigadores

Aunque la universidad ha de ser, sin duda, la sede por antonomasia formativa de investigadores, no hay que olvidar que existen otros muchos marcos complementarios en este empeño, y los museos que siempre tuvieron este papel, hoy apenas tienen un lazo testimonial con la universidad. De la universidad se espera, entre otras cosas, que prepare a sus alumnos no sólo en el conocimiento teórico de las materias de análisis, sino en el ejercicio práctico de las tareas que los futuros profesionales han de acometer. Salvo los convenios puntuales que nos permiten recibir en nuestros centros a los alumnos en prácticas, en general de masters o cursos de postgrado, pocas son las ocasiones de un intercambio mutuo entre museos y universidad.

Tras el desarrollo, hace unos años, del fructífero encuentro monográfico *Museos y Universidad* que

[26] Marín, 1994: 107-116
[27] Crane, 2000
[28] Kavanagh, 1991
[29] AMA, 1994: 26

organizamos en colaboración con la Universidad de Extremadura, pudimos corroborar estas apreciaciones. Los universitarios nos demandan y proponen poder realizar algunos de sus créditos académicos en los museos, tomando contacto con la realidad de los fondos, con el quehacer cotidiano de nuestras instituciones[30]. Es obvio que no es posible responder a estas inquietudes por carecer de un marco de funcionamiento flexible tanto en los museos como en las universidades, a pesar de que se vengan realizando esfuerzos en los últimos años por paliar esta deficiencia administrativa[31]. Los futuros investigadores, en su etapa formativa, pueden y deben hallar en los museos un laboratorio aplicado de sus conocimientos. ¿Por qué se desaprovechan nuestras instituciones y sus profesionales para mejorar la calidad formativa de nuestros universitarios? Recuerdo, con cierta nostalgia, las experiencias en las que he podido participar en el extranjero con universitarios en museos: cursos de doctorado efectuados en las salas del museo frente a las piezas, exposiciones montadas por los universitarios al final de un período lectivo sobre el contenido de análisis, proyectos de investigación con la participación de los universitarios, etc., algunas de las cuales he pretendido realizar asiduamente en el MNAR topándome con grandes dificultades de aspecto burocrático.

b) Un espacio para la investigación tanto propia como foránea

Los museos son centros de investigación interna y externa, es decir, que los planes de investigación pueden vertebrarse desde el museo, con unos objetivos y contenidos de su interés específico, o bien ser el museo receptor de planes foráneos de investigación a los que haya de apoyar y dar cobertura. Esto significa que los Departamentos de Investigación de los museos no sólo somos entes que hacemos una labor de estudio en función de nuestra programación y planes propios, sino que tenemos la obligación de canalizar cuantos programas foráneos lleguen a nuestros centros. Aquí se plantea una densa y controvertida dicotomía entre el papel del conservador y del investigador y sus mutuos recelos[32].

La obligación de cualquier centro público que custodia unos bienes objeto de estudio es ponerlos a disposición de cuantos interesados lo soliciten, así como la documentación al respecto, que suele ser de dominio público por hacerse con medios también públicos; ahora bien, esto no siempre es tan sencillo, ya que existen derechos de propiedad intelectual, y por supuesto, es implícito que se debe respetar el origen de la información.

En este punto es primordial la apertura del museo a los investigadores y viceversa. El acopio de información es parte del proceso científico, por eso los investigadores foráneos que llegan al museo, aún estando en su derecho de utilizar un servicio público, deben respetar la tarea desempeñada con esfuerzo, pocos medios y largo tiempo por muchos de los responsables de museos. De ahí que cuando llega el investigador y solicita la consulta de los fondos, el conservador del museo le suele facilitar bastante información, encontrándose a veces sorprendido en su buena fe por la "captación" de sus datos inéditos, tal vez por considerar algunos investigadores que esa información es parte de la memoria de los objetos y no del arduo trabajo de los conservadores sobre las colecciones. También las experiencias negativas se pueden producir en sentido contrario. El diálogo, pues, ha de ser mutuo y recíproco, porque de la fluidez del mismo se enriquece el proceso científico. Y, como todo en esta vida, en las relaciones entre los investigadores internos del museo y los foráneos sólo media la buena relación y la ética profesional.

[30] Álvarez et alii, 2002: 141-148

[31] Nos consta que desde la Administración en general, y en nuestro caso desde la Subdirección General de Museos Estatales, en el afán de regular esta demanda y darle respuesta se han redactado convenios y protocolos reguladores con diferentes universidades para ejecución de prácticas en Museos, pero el trámite burocrático suele dificultar la fluidez de actuación.

[32] Olmos, 2002: 217-218

c) Un foro de aplicación y evaluación continua de los resultados de la investigación

La ventaja que poseen los museos con respecto a otros organismos de investigación es que la actividad científica puede ser evaluada permanentemente. Que el conocimiento científico es permeable y aplicable a todas las esferas del museo es obvio: acopiar fondos, tratarlos, documentarlos y difundirlos requiere tener detrás un cuerpo de reflexión basado en el análisis. Sin pretender magnificar nuestra tarea, somos conscientes muchos de nosotros de nuestro papel en la sociedad, y de que tenemos una posición de privilegio en la investigación. Nuestros programas no son de interés puntual, solemos seleccionar en los proyectos propios de investigación aquellos contenidos cuyos objetivos sabemos que concitan mayor atención, y además poseemos recursos que nos permiten captar la atención de los ciudadanos y, en cierta medida, crear corrientes sociales de interés cultural.

A ninguno se nos escapa que cualquier actividad expositiva que reciba una afluencia considerable conlleva un incremento de interés hacia un cierto asunto, generando un efecto de mercado importante. Todos tenemos en mente multitud de exposiciones temporales, por mencionar algunas ofertas, que desataron una auténtica "pasión" o "manía" hacia el tema, generando nuevas ediciones de volúmenes olvidados, incremento de viajes a lugares citados, adquisición masiva de objetos relacionados con el tema, una auténtica venta del producto en toda regla. Y lo más importante de esto es que detrás de esa presentación social de un asunto existe un proceso científico en toda regla, que ve recompensada su acción al sentirse objeto de interés social. La consecuencia inmediata de la mayoría de estas experiencias es que todas las instancias se consideran en la obligación de apoyar estos programas, ya que la rentabilidad social es ansiada tanto por las esferas públicas como privadas que perciben muchas veces el universo patrimonial con rasgos de mercado.

Llegados a este punto no hemos de ocultar de los peligros que esta posición entraña. Puede darse el caso de que un proyecto, ya agotado o simplemente de escaso fuste, sea vendido con habilidad por parte de su agente comercial, que puede ser el investigador o simplemente las numerosas empresas dedicadas a la venta de productos, que venden cultura como electrodomésticos. Muchas veces la inversión en imagen en la venta de los proyectos garantiza su continuidad, aunque su calidad no sea excesiva; recuerdo ciertos tribunales evaluadores de proyectos científicos que se veían epatados por la presentación a todo lujo del mismo; por fortuna las instancias públicas van homogeneizando los formularios para evitar esta "tentación", ya que la premura de tiempo solía jugar a favor también de la imagen frente al contenido.

Los numerosos estudios de público en museos nos permiten conocer con bastante fiabilidad si el camino emprendido en nuestra oferta es el pertinente. Los datos que los ciudadanos nos proporcionan sobre sus temas de interés, sus inquietudes culturales y sus preferencias nos ayudan a ejercer una importante tarea formadora de la comunidad, a la que volcamos los resultados de nuestra investigación, que ya no quedan en exclusividad para eruditos o elegidos y que por fortuna ya no suele borrar el tiempo en los almacenes y archivos empolvados de antaño.

¿Cuál es la realidad de la investigación en los museos?

Afortunadamente en España hoy ya nadie cuestiona el papel que poseemos los museos en el panorama investigador; pero aún existiendo el reconocimiento, especialmente profesional, no es menos cierto que un cúmulo de factores fueron haciendo cada día más compleja la investigación. No obstante, estamos persuadidos de que nuestras instituciones, por su propia entidad, poseen un papel destacado en la aportación científica, como la mayoría de los museos viene ejerciendo. Creemos que aquellos centros que no planteen la investigación como algo propio, adecuán-

dola en cada momento a su posición y posibilidades e intereses, corren el riesgo de sufrir una profunda transformación de su identidad.

El proceso descentralizador de las Comunidades Autónomas distribuyó competencias en materia científica que tradicionalmente habían sido coordinadas desde los museos por delegación de la administración antes titular. Es un ejemplo la planificación y coordinación de los trabajos arqueológicos de las comunidades, especialmente en los museos provinciales, que han pasado de unas instancias a otras, asumiendo muchos museos un mero papel receptor de fondos y disminuyendo su capacidad de coordinar acciones integradas con la universidad o la propia administración como sucedía antaño[33]. Y este cambio de gestión en el patrimonio arqueológico por ejemplo, que la nueva situación establecía y que favorablemente agilizaba las actuaciones, se tornó en muchos casos en una disminución del papel investigador del museo en su propio medio. Al transformarse el proceso y generarse nuevas instancias públicas con capacidad de gestión, los museos vieron también en parte reducidos sus fondos para investigación, sus dotaciones de personal, materiales, etc..., ya que se debía hacer un mayor hincapié en la creación de estos nuevos servicios técnicos para la gestión arqueológica. Pero si se asume el hecho de que entonces fue el precio que se hubo de pagar por la nueva organización administrativa descentralizada, hoy ya estamos en condiciones de plantearnos una visión del siglo XXI, donde los museos integren las redes de investigación con pleno derecho.

En el caso del MNAR, dependiente de la Administración Central con el resto de museos nacionales, al ser transferida la gestión del patrimonio cultural a la Comunidad Autónoma se produjo una separación administrativa entre el Museo y el solar arqueológico, cambiando la que hasta entonces había sido su línea referente: componer un todo con el yacimiento emeritense, aspecto que mantienen la mayoría de los museos europeos sitos en espacios de la envergadura del emeritense: Arles, Toulouse o Conimbriga, entre otros[34].

Esta situación político-administrativa española, con más entes de gestión y tutela patrimonial que otras administraciones como la francesa por ejemplo, ha diversificado el proceso de actuación integral, que debe caracterizarse por la recuperación de datos y fondos de cualquier tipo, su total planificación en conservación y documentación, posterior estudio y oportuna exhibición y disfrute públicos, quedando de este modo a expensas de las decisiones administrativas y de la voluntad política para coordinar las acciones de cada momento. Los museos de yacimiento o de otra índole tienen en su identidad más profunda la defensa y potenciación de sus sitios y contextos, y no se puede ni debe entender la investigación de estos sitios sin el concurso de los museos que poseen un bagaje centenario. Sería una irresponsabilidad perder este referente histórico y ello hipotecaría el futuro notablemente.

La ampliación de las titularidades y el incremento de dotaciones, proceso deseable y presumiblemente favorable para la mejor actuación en patrimonio, ha favorecido ciertos compartimentos estancos, duplicando los esfuerzos y cuando no pretendiendo solapar la tarea centenaria de algunas instituciones, como acertadamente puso de manifiesto el profesor Almagro en su clausura de las últimas *Jornadas de Arqueología en Extremadura*. Los investigadores se preguntan: ¿Es verdaderamente rentable y razonable la proliferación de organismos dedicados, en teoría, a semejantes fines sólo por el mero hecho de poseer distinta titularidad y competencia? Parece un contrasentido que en el pasado se luchara al unísono por conseguir mayores dotaciones, dada la penuria de los recursos, y que en el presente con mayores medios se camine dispersando y difuminando esfuerzos, ignorando órganos consolidados en aras de "crear" nuevos espacios ya creados, con medios, dotaciones y bagaje de todos reconocido. Lo

[33] Querol y Martínez, 1996

[34] Nogales y Álvarez, 2002

Figura 4

más grave es que la propia administración, en sus distintas esferas, no ha vislumbrado el alcance de esta negativa duplicidad, y no ha logrado sentar a la mesa a todos los implicados y así planificar y obtener el ansiado consenso profesional.

A los museos provinciales se han ido sumando nuevos centros, a los que se ha destinado una inversión importante. Desde el punto de vista de la filosofía política de muchas CCAA, era un acto de equidad potenciar nuevos focos de actuación cultural, y ello es justo y razonable, pero no es menos cierto que muchos museos provinciales pasaron a un segundo plano ante las nuevas estrellas de cada comunidad, y de ello se quejan *sotto voce* sus responsables. Y este fenómeno, que imprimió en el panorama autonómico una cierta carrera competitiva en la creación de nuevos centros museo-lógicos, que *a priori* es favorable, hizo que en buena medida se fueran delegando y dispersando tareas del museo hacia otras esferas e incluso obviando cuestiones de planificación importantes. Se crearon edificios de nueva planta, a veces con un contenido poco meditado, primando esencialmente la presentación al público, para procurar captar su atención y favor, e invirtiendo en ellos cifras considerables, de alguna manera abriendo una brecha entre lo "tradicional" y lo "nuevo", sin alcanzar el necesario equilibrio y compatibilidad entre ambas esferas, lo que habría sido deseable. Muchos museos "tradicionales", es decir los históricos, han sufrido esta situación, aunque por fortuna otros han mantenido su papel señero. En esta posición, cabe suponer que es complejo desarrollar una tarea investigadora de entidad, ni los unos ni los otros.

Quizá hubiera sido más lógico el deseado consenso, al margen de los celos provocados por las competencias administrativas que tan nefastas son para ciertas cuestiones. Desde un estricto punto de vista profesional todos reclamamos la coordinación de acciones conjuntas de todas las instituciones, respetando los trabajos en curso, concitando a todos los implicados, potenciando así un mayor diálogo y procurando planificar las inversiones de todas las instancias públicas, ya fueran locales, regionales, nacionales e internacionales. En los medios profesionales suena una queja de fondo: el diferente tratamiento que los centros sufrimos según la administración de la que dependamos, aspecto que ralentiza, hipoteca o directamente suprime los planes y previsiones de muchos museos, obligándoles a caminar por libre. No se trata de cuestionar competencias, se trata de establecer prioridades y de trabajar con unas miras profesionales compatibles a las estrictamente políticas. Con seguridad que la planificación y colaboración interinstitucional deben marcar el futuro de todos los implicados en el proceso científico.

La supresión en su día de los museos como organismos de investigación, en la llamada Ley de la Ciencia de 1986[35], supuso un retroceso considerable en los museos, porque perdimos un reconocimiento efectivo para desempeñar con plenitud una función primordial. Además, dicha acción ha sido la causa de que nuestros centros no puedan optar a los distintos proyectos de investigación tanto en el ámbito autonómico como nacional, y se vean relegados a ser meros socios de proyectos que otras instancias solicitan y a ver así reducidas las aportaciones en materia de investigación. A este hecho administrativo, que nos cerró una puerta tradicionalmente abierta, se vino a unir el elevado peso que determinadas tareas nos obligaban a ejercer, y ello supuso que, en nuestra carencia de medios, debiéramos elegir entre una u otra vertiente del museo.

[35] Olmos, 2002: 215

Es obvio que muchos profesionales, ante la falta de reconocimiento administrativo, la cada vez menor aportación de efectivos para la investigación y la acuciante presión social en otras vertientes del museo, optaron por ralentizar, cuando no abandonar, sus tradicionales tareas investigadoras. Son pocos los conservadores de museos que pueden, con las herramientas actuales, mantener un programa de investigación digno y ambicioso. La mayoría nos vemos abocados a dilatar nuestros proyectos, a efectuarlos en tiempos no lectivos, a recurrir a soluciones y subterfugios para paliar esta posición adversa en comparación con el resto de los entes de investigación, en suma a sacrificar mucho de nuestro tiempo libre, esfuerzo personal e ilusiones para desarrollar los programas científicos de nuestros museos.

Pero si en los museos españoles se sigue investigando, contra viento y marea, es verdad que si nos comparamos con otros países de nuestro entorno la tarea investigadora está a años luz. Centros como el Museo Británico, el Museo de Londres, el de Pérgamo, el Louvre, distintos Museos de Alemania o Italia, por citar algunos ejemplos muy señeros del entorno europeo, siguen ejerciendo un importante papel investigador, y bajo sus auspicios se desarrollan programas de investigación, que generalmente aúnan equipos multidisciplinares de universidades, centros de investigación, fundaciones e incluso iniciativa privada. Baste recordar las campañas arqueológicas y los consiguientes proyectos de investigación que lideran estos centros, las publicaciones que ofertan, y su relevante presencia en el panorama científico de nuestra especialidad. ¿Por qué nuestros museos han diluido ese marchamo investigador que el resto de Europa ha sabido mantener? No creo que la explicación pueda resolverse con una sola respuesta.

Cuando los museos, especialmente a partir de los años 80 en España como hemos citado, sufrieron esa eclosión de expectativas que la sociedad les demandaba iniciaron un proceso de transformación bastante notable, que afectó a la propia esencia de la institución. Se ejecutó un ambicioso cambio de infraestructuras y equipamientos museísticos en los recintos históricos y los nuevos edificios, las dotaciones de personal se centraron en las parcelas más directamente relacionadas con el aspecto público del centro y el perfil de sus técnicos se fue escorando hacia la gestión. Esta mutación, en bastante medida lógica como consecuencia de una inercia imparable, quizá no supo programar la investigación con visión de futuro, quizá la interminable serie de necesidades del museo fue anulando cualquier inversión en un factor aparentemente intangible. Creo, además, que la planificación sosegada, en momentos de acelerados cambios, no era fácil en nuestro país, donde solemos improvisar más de lo recomendable. Pero dejemos de mirar al pasado y pasemos al presente y, entre todos, alumbremos un futuro.

¿Cuáles son los resultados de nuestra tarea investigadora?

A pesar de esta situación nada favorable, que se viene prolongando desde hace años, muchos museos mantenemos el testigo de la investigación porque creemos que forma parte de nuestra raíz y eje de origen, así como consideramos que constituye nuestro esperanzador futuro, en el que todas las administraciones entendemos que han de estar involucradas[36].

En líneas precedentes decíamos que cada museo ha de buscar su identidad, mantenerla y acrecentarla con visión de futuro, atento a los cambios pero sin renunciar a la esencia. El MNAR, que se crea en 1838, surge como vehículo de salvaguarda, análisis y difusión de un ente cultural singular, el yacimiento arqueológico emeritense, que posee en *Augusta Emerita* la antigua capital de

[36] A este respecto, desde la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se está propiciando un trabajo sectorial de desarrollo de los Museos, en colaboración con los responsables de las CCAA, en el cual la investigación ha sido reclamada como prioritaria por los equipos técnicos responsables.

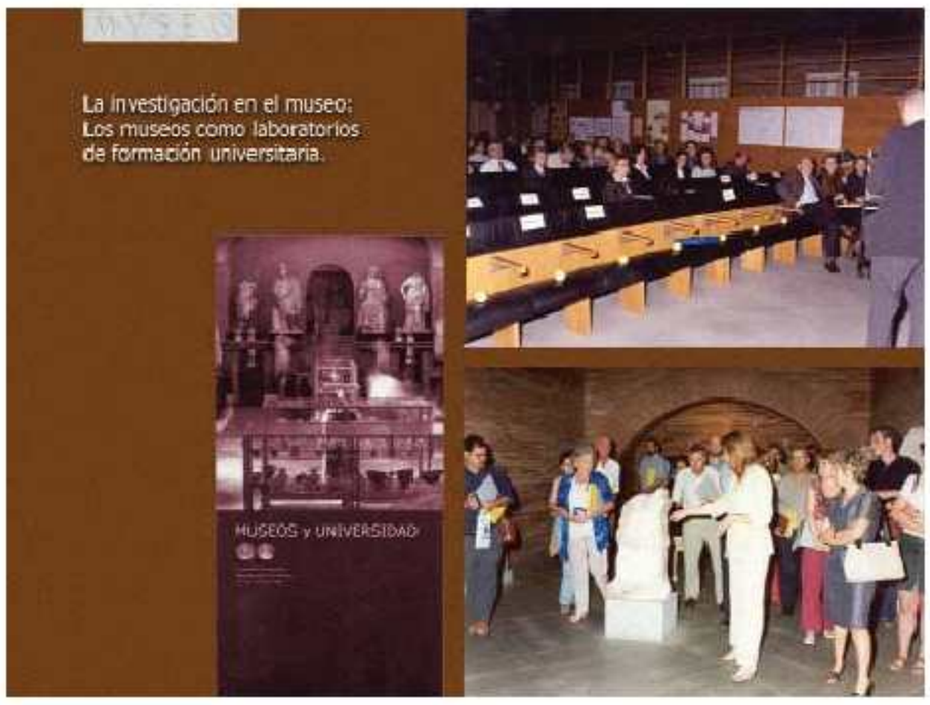


Figura 5

Lusitania su seña de referencia más destacada, pero que avanza en el tiempo y que se diluye en la realidad actual. Precisamente por la singularidad del yacimiento, nominado Patrimonio de la Humanidad en 1993[37], en el año que celebraba su Bimilenario, en 1975, de Museo Arqueológico de Mérida pasó a denominarse Museo Nacional de Arte Romano. Y esta nueva categoría obedecía al concepto entonces en boga de los grandes Museos Nacionales europeos. Precisamente porque su razón y origen es el yacimiento emeritense la identidad del museo se forja en la explicación e interpretación de ese yacimiento y de su territorio natural de demarcación político-administrativa en época romana, la *Lusitania*. Su entidad permite, además, favorecer un mensaje de mayor calado y trascender la esfera regional, pasando a ser un exponente no sólo ya de la romanización peninsular sino también de la occidental del Imperio Romano.

Teniendo en cuenta la identidad definida del MNAR, las acciones científicas se dirigen no sólo a propiciar el análisis de las colecciones propias, sino a incentivar nuevos asuntos que nos permitan profundizar en el proceso romanizador, porque este mensaje enriquece nuestra oferta y es lo que el público espera de un centro que considera paradigma de Romanidad. Bajo esta perspectiva el MNAR viene articulando un denso programa de investigación desde hace casi un siglo. Desde que comenzaron en 1910 las excavaciones sistemáticas en el yacimiento, tuteladas por arqueólogos y conservadores de museos, el museo ha sido el receptor del avance científico y sus salas han ido plasmando las novedades que el discurrir de la ciencia ha permitido. Paralelamente el museo, en la medida de sus posibilidades, ha ido tejiendo durante más de cincuenta años un recorrido de debate científico en torno a los temas más específicos de la Romanidad, siendo hoy referente en la investigación peninsular e internacional. Algunos de los hitos más destacados de este recorrido fueron el Congreso Nacional de Arqueología, el Bimilenario emeritense, los Congresos de Obras Públicas, la creación de la Revista propia *ANAS*, las series de los Congresos Internacionales sobre edificios de espectáculos, Teatro, Anfiteatro y Circo, la potenciación de nuevos foros de estudio y difusión de temas de plena actualidad, como son el conocimiento de la plástica hispana en las Reuniones de Escultura o del CSIR (*Corpus Signorum Imperii Romani*), auspiciadas y apoyadas siempre desde el MNAR, las Monografías y *Cuadernos Emeritenses*, o la participación activa del estudio territorial de la Lusitania Romana, con las Actas de los Congresos y la creación de una nueva serie monográfica al efecto, *STVDIA LVSITANA*. A todo lo que podrían unirse un sinfín de propuestas de futuro inmediato en curso, que guardamos para mejor ocasión.

Esta necesidad de definición de la identidad de cada museo y su marco de acción es imprescindible si se desea trazar una programación científica plenamente acorde con el centro. Pero hay que ir aún más allá, desde el Departamento de Investigación del Museo se planifican y programan nuevas líneas de trabajo en las que se ven beneficiadas todas las esferas del museo. Nosotros definimos los programas científicos como abiertos, esto es, que procuren ofertar sus resultados a cuantos más potenciales usuarios mejor.

Lo más importante del proceso de investigación es la capacidad que éste tiene para enriquecer las restantes actividades del museo, ya que la investigación en el museo desarrolla un espectro muy amplio, vertebrado en las propias esferas internas de las instituciones, pero también volcado hacia los usuarios del museo. Los programas de investigación que desarrollamos desde el MNAR se enmarcan dentro de esa amplia esfera, que nace en la propia esencia de la institución

[37] Álvarez Martínez *et alii*, 1994.

y acaba trascendiendo a los ciudadanos. El proceso investigador se ejecuta en tres pasos consecutivos:

- Un proceso interno
- Un proceso externo
- Un proceso de "socialización" del resultado investigador.

PROCESO INTERNO

1. Selección de contenidos y medios necesarios. Planificación a corto-medio y largo plazo.

2. Acopio de información. Documentación: mejora del registro propio, participación interinstitucional, mejora de medios e infraestructura técnica. Formación de nuevos investigadores.

PROCESO EXTERNO

3. Análisis de datos. Estudio y vertebración de hipótesis: Realización de congresos, cursos, debates sobre la temática seleccionada para favorecer el enriquecimiento del proceso. Participación en foros de discusión. Creación de equipos de trabajo estable.

4. Edición de publicaciones especializadas para la comunidad científica.

5. Volcado de los resultados en los colectivos universitarios: cursos, clases, conferencias, visitas guiadas, etc.

PROCESO SOCIAL

6. Organización de exposiciones temporales que analicen los temas novedosos. Articulación de las campañas de difusión del museo en torno al tema objeto de la investigación: campañas educativas, cursos de formación de docentes, oferta lúdico-educativa…

7. Inclusión en página web y otros soportes multimedia de los resultados obtenidos.

8. Canalización social del tema de investigación: viajes culturales para los amigos del museo, visitas específicas, productos objetos de venta, etc.

Podríamos tomar como ejemplo de este proceso multifocal cualquiera de los proyectos científicos auspiciados por el MNAR. Uno de ellos, que nacía en la oportunidad del centenario en 1998 del ascenso al trono imperial del primer emperador hispano, Trajano, y que culminaba en la exposición temporal *Hispania el legado de Roma. En el año de Trajano* puede servir como muestra.

Partiendo de un hecho cronológico se pretendían revisar, a lo largo de un curso, varias cuestiones en relación a la Hispania Romana: los monumentos más destacados del fenómeno romanizador y su proyección y perpetuación en el presente, las ciudades como símbolo de la nueva cultura, la situación de la investigación en arqueología romana o la propia figura del emperador hispano.

Para el desarrollo del programa expositivo, generado desde el MNAR y la Real Academia de la Historia, en las personas de sus dos comisarios, los Dres. Almagro-Gorbea y Álvarez Martínez, se ejecutó un pormenorizado plan de intervención sobre colecciones, con un amplio programa de revisión de fondos susceptibles de ser incorporados al programa expositivo, muchos de los cuales venían por vez primera a la Península Ibérica.

La selección de fondos y temas nos ha procurado un catálogo con un repertorio temático de gran calado, donde se tratan aspectos muy dispares sobre la época de Trajano. Y este volumen es ya un manual de consulta necesario para el conocimiento de la romanización peninsular en sus distintas fases, ya que en la redacción del mismo participaron numerosos especialistas en el estudio de la *Hispania* romana.

Toda la actividad paralela del MNAR se vertebró en relación a un ambicioso programa de actividades científico-difusoras, en torno la posición hispana y la herencia trajanea, articuladas en formatos distintos: coloquios, jornadas, congresos o simples conferencias, todo ello con un abanico muy variado de destinatarios: cursos para estudiantes de varios niveles, universitarios, profesionales expertos y público interesado en general.

La planificación didáctica de aquel ejercicio se centró en el tema trajaneo y su plasmación en *Hispania*, para

acercar a la sociedad a todo un mito hispano, el emperador Trajano, con visitas guiadas a la exposición, etc.

De este modo, un programa científico consiguió que buena parte del público revisara una figura tan emblemática como Trajano, que se pusieran de moda novelas históricas sobre el personaje o que se visitara Itálica por los Amigos del Museo con la vista puesta en el creador de toda una dinastía peninsular.

Una de las ventajas que esta actuación encadenada nos proporciona es que podemos rentabilizar y amortizar los esfuerzos de todos los departamentos: las áreas de documentación se ven favorecidas por la incorporación de nueva información y documentos; las de conservación por un mayor conocimiento de los fondos así como de una actuación específica sobre éstos, propiciando su permanente revisión y control; las de educación por recibir un material informativo como base rigurosa de su programación y acción cultural, y todo ello permite una evaluación de costes y medios que suele ahorrar improvisaciones. Además, la existencia de un hilo argumental unitario favorece un discurso más elaborado, una coordinación y disfrute de todas las ofertas generadas en el museo: los investigadores encuentran mayores medios de análisis, los científicos aprovechan la oferta del museo para participar activamente de sus exposiciones, publicaciones, y encuentros científicos. El público, obviamente, en una oferta unitaria halla en el museo un amplio abanico de actividades para todas las escalas culturales.

¿Cómo investigar en los Museos? Estrategias

Llevar a cabo una planificación de este tipo no es siempre fácil. La acción de coordinar cada una de las esferas implicadas se ve sometida a numerosas contingencias, ya de medios materiales o humanos. Dentro de una filosofía de apertura de una mayor actuación científica venimos propiciando la permanente colaboración del museo tanto con instancias públicas como privadas, de ámbito nacional e internacional.

Para favorecer la labor del museo y la participación de distintos órganos se lleva a cabo una política de desarrollo de convenios con órganos de investigación: universidades, centros de investigación, fundaciones, y museos tanto nacionales como internacionales. El desarrollo de estos convenios nos permite disponer de nuevos "socios" y participantes, esencialmente desde un punto de vista de infraestructura humana que enriquece la actividad científica. Por ejemplo, el Convenio firmado con la Universidad de Extremadura en 1995 ha hecho posible que numerosos universitarios extremeños puedan conocer la labor del MNAR y efectuar sus prácticas en nuestras sedes, con la ventaja de que los campos de conocimiento y trabajo práctico son múltiples: biblioteca, documentación, investigación, restauración, educación, etc; además, estas prácticas les han abierto las puertas de futuras experiencias profesionales, ya temporales o estables[38].

Los programas de investigación universitarios, como el suscrito con la Autónoma de Madrid con el patrocinio de la empresa privada dirigido a la documentación digitalizada de las colecciones, ha hecho posible la apertura de nuevos campos de documentación y análisis del yacimiento emeritense, entendiendo tanto la universidad como el museo el importante servicio público que este tipo de actuaciones rinden a la comunidad científica, ya que una vez concluida la digitalización de los fondos del MNAR cualquier investigador poseerá la capacidad de consultar directamente las obras y el centro agilizará así un servicio tradicionalmente lento por el proceso que la fase manual conllevaba.

Una de las grandes asignaturas pendientes que creemos debe resolver la administración, el reconocimiento de los museos como Organismos Públicos de Investigación, nos ha movido a emplear ciertos recursos para conseguir la ansiada autonomía investigadora. Ante la imposibilidad de encabezar proyectos propios

[38] Álvarez *et alii* , 2002

de Investigación en los Planes Nacionales, especialmente en los I+D, desde el MNAR hemos recurrido a organismos privados sin ánimo de lucro, como por ejemplo la Fundación de Estudios Romanos, nacida a instancias del Museo. En nuestro caso, como en el de otros organismos, el apoyo de esta Fundación privada nos ha permitido avanzar. También el Museo se ha integrado en proyectos liderados por entes foráneos aportando personal y medios, pero ¿no sería más lógico que los museos pudieran poseer la autonomía perdida desde 1986 con pleno reconocimiento? Éste es un asunto que merece la actuación decidida de la administración cuanto antes, si se desea que los museos puedan recobrar este camino perdido, y así lograr numerosos objetivos que hoy por hoy son poco posibles.

Viendo el lado positivo, frente a la posición administrativa tan desfavorable de los museos en el área investigadora, nuestros centros tienen un potencial inmejorable. Los museos son un referente social; cualquier actividad lanzada desde un museo de prestigio alcanza mayor difusión pública que la de otros organismos, y esto es así porque los museos gozan de este distintivo, carácter que los organismos de investigación "pura y dura" no poseen. Por ello, la iniciativa privada apoya con interés y entusiasmo la labor de los museos. Desde el MNAR debemos reconocer el impulso tan importante que recibimos en cada ejercicio desde la esfera privada. Al ser nuestros programas de investigación un paso previo en la última etapa de la difusión y disfrute social, la empresa privada comprende la necesidad de apoyar este primer estadio, y en todas nuestras propuestas siempre la investigación se ha vendido como un bien imprescindible para la ulterior presentación pública del trabajo, ya sea en forma de exposición temporal, en forma de programa multimedia o de edición impresa de un proyecto concreto.

En este capítulo del apoyo privado podríamos mencionar numerosos programas, pero nos referiremos concretamente a dos, por creer que ellos condensan experiencias interesantes. Gracias al concurso privado de *Caja Duero* nos fue posible disponer de un equipo de becarios que estuvieron documentando las obras de las Colecciones de los Foros de *Augusta Emerita* recuperadas durante varias campañas de excavaciones, para lo cual el museo no poseía medios suficientes. Este proyecto nos permitió un notable avance en la documentación de las obras, de las que se ejecutó un programa de enorme calidad[39], que favorecía el estudio y comprensión de las piezas. A partir de este proyecto se abrieron nuevos horizontes en el camino de la nueva exposición permanente del MNAR, además de reforzar trabajos que a nuestra costa hubieran sido muy complejos. Como un resultado de este proyecto se ha llevado a cabo, en parte, la edición de dos volúmenes monográficos sobre el Foro Colonial Emeritense, bajo el auspicio de la Asamblea de Extremadura. Hoy, con el concurso de todas estas entidades, poseemos unos fondos documentales de los materiales del foro inmejorables.

Otro programa auspiciado por la iniciativa privada ha sido la creación, diseño y puesta en marcha de la nueva pagina web del museo. Desde la *Obra Social de Caja Sur*, que ya había colaborado con el patrocinio del programa *Lvdi Romani*, se ha hecho posible que nuestro museo sea un centro abierto, y especialmente útil a los investigadores que precisen amplia información sobre él. Desde su página cualquier usuario puede acceder a los fondos editados por el MNAR, conocer la última actividad científica y las ofertas culturales del museo. Pero además, gracias al desarrollo de los nuevos contenidos científicos del museo es posible recorrer aquellos aspectos más señeros de la colección, el edificio, los servicios, etc. Un trabajo que, partiendo de un programa científico en desarrollo, como era la ejecución de un elenco de las publicaciones del museo, permite a cualquier navegante penetrar en la bibliografía científica del museo sin apenas esfuerzo, contando con el

[39] En este programa participó el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid y Berlín, logrando así una campaña fotográfica monográfica de las colecciones forenses en distintos soportes. Vaya nuestro agradecimiento a su responsable a la sazón, el Dr. Trillmich, Director de Berlín.

Figura 6

vaciado de sus series y colecciones, con la comodidad de adquirir desde cualquier punto del planeta toda la bibliografía generada por el museo, así como solicitar a nuestro servicio de reprografía cualquier copia puntual de trabajos de difícil acceso.

Valgan estas dos experiencias como simple muestra de las muchas colaboraciones de entidades privadas o públicas en el proceso científico del museo. Son tantos los programas de futuro susceptibles de ser desarrollados, que pasamos a comentar algunas de las expectativas.

El futuro de la investigación en los museos: planificación y propuestas

El papel científico de los museos es innegable. Pero esta realidad no debe tornarse triunfalista si pensamos en el largo camino por recorrer. Además del imprescindible reconocimiento legal que hemos referido, desde un punto de vista administrativo es preciso un cambio en la estructura de nuestros museos, cambio que nos procure más medios, más personal, más apertura y nuevas fórmulas de captación de todo tipo de fondos. No se trata de pedir la luna, sino de potenciar recursos que son accesibles.

Quizá la flexibilización de los organigramas de los centros, sometidos las más de las veces a un rígido esquema casi decimonónico donde no es fácil contemplar determinados perfiles profesionales, hoy imprescindibles en los museos, tenga mucho que aportar a este debate. La posibilidad de incorporar en distintos niveles y categorías colaboraciones profesionales puntuales en los museos serviría para potenciar muchas de sus acciones. El acceso y promoción de la carrera científica de los profesionales, mediante la valoración justa y equitativa con otros organismos, ayudaría a muchos investigadores a mirar a los museos con otras perspectivas de las que ahora se dan. Conseguir, como en otros ámbitos europeos, la permeabilidad de las plantillas desde unos cuerpos a otros y la capacidad de solicitar colaboraciones puntuales de profesionales de otras esferas nos posibilitaría colocarnos en los niveles deseables.

La posibilidad de permeabilizar los rígidos esquemas de los museos nos abriría muchas puertas de otras fuentes de dotación humana y material. No se nos escapa la necesidad de articular planes específicos con los organismos e instancias competentes, tanto nacionales como internacionales, ya sea en el marco de los Ministerios implicados en la investigación, como es el específico de Ciencia y Tecnología, como en otros departamentos. Pensemos que tangencialmente se benefician de los resultados de las acciones científicas campos con tan altas potencialidades como el del turismo cultural, y seamos conscientes de lo que ello genera en recursos en la sociedad presente y del papel que los museos poseen en este ámbito en nuestro país. La puesta en valor de nuestros centros, colecciones o espacios singulares patrimoniales pasa indefectiblemente por una planificación y acción coordinada, en la que la investigación es el punto de partida. A nadie nos es ajena la conveniencia de todas estas estrategias para ir abriendo perspectivas de futuro.

Y este papel científico, papel que se corrobora con nuestra densa aportación y producción. Valga el ejemplo en el caso de *Augusta Emerita*, donde cabe reseñar que de la bibliografía sobre la arqueología emeritense el museo ha generado casi un 40% de la misma[40]. Ello supone no ya un esfuerzo a tener en cuenta, si pensamos en los medios referidos y en las condiciones citadas, sino una llamada de atención al respecto de la aportación social que la investigación del museo ha generado. A pesar de todos los avatares, es evidente que el MNAR ha permanecido y permanecerá fiel a su identidad investigadora, a su marcado perfil de Centro

[40] Velázquez, 2001

Nacional de Estudio sobre la Romanidad, que cuando el museo cambió en 1975 de denominación se tenía la idea de crear[41]. Sólo cabe plantearse el gran avance que se generaría si se poseyeran los mecanismos necesarios para potenciar esta labor que, hasta el presente, creemos que no ha desarrollado ni un mínimo de sus posibilidades, como sucede en la mayoría de los museos.

Hoy es claro que los Museos Nacionales superan el marco competencial estrictamente local y que su propia definición los erige como referentes de un amplio espectro científico. El hecho de que tanto los Museos Nacionales de Altamira como de Cartagena posean desde su nueva creación a inicios de los 80 de un Centro Nacional de Investigación afecto a sus materias, supone ya un reconocimiento explícito de su entidad científica. En este sentido parece que camina la SGME, en la línea de potenciar los Centros Nacionales de Investigación dentro de sus propios museos, así se han ido creando nuevos museos con centros adscritos a ellos.

Dando un paso más, parece necesario plantear la necesidad y conveniencia de establecer una Red Nacional de Centros de Investigación en los museos, para que sean no sólo meras definiciones en el organigrama interno, sino que posean entidad suficiente. Esta nueva categoría nos permitiría recabar el apoyo de los organismos responsables de la investigación en nuestro país, del Ministerio de Ciencia y Tecnología a través del CSIC o de otros entes, como puede ser el propio Instituto de Patrimonio Histórico Español, que podría abrir vías de colaboración interdepartamental con los museos, o bien organismos dependientes de otros Ministerios implicados en la tarea científica: Turismo, Comercio, Asuntos Exteriores, etc. No olvidemos que poseer esta categoría de Centros Nacionales de Investigación nos posibilitaría también la participación en propuestas internacionales de la CEE o de la UNESCO, que hasta ahora son simples entelequias para muchos de nosotros. La definición de esta Red Nacional, que ya existe *de facto*, manteniendo su independencia e identidad propias, reforzará el carácter investigador de los museos, con la apertura de nuevos cauces de colaboración interinstitucional muy necesarios.

Desde la iniciativa privada se podrían canalizar para esos centros recursos y medios tanto humanos como materiales, muchos de los que ahora obtenemos a pequeña escala podrían incorporarse en unos parámetros mayores[42]. Tengamos en cuenta que la iniciativa privada valora sobremanera la repercusión social de sus proyectos, y dentro de esta línea los Centros Nacionales son un referente innegable, tanto por su nivel de acceso de la sociedad, como por la entidad y garantía de sus dotaciones e infraestructuras, sin olvidar la profesionalización de sus cuadros técnicos, todo ello en sintonía con las expectativas que el mecenazgo deposita en nuestros museos.

Como comentamos al principio, valgan estas reflexiones como punto de apoyo y continuidad de otras citadas por competentes profesionales[43], insertando nuestra experiencia en un museo que tiene en esta misión investigadora, por razones de su secular personalidad, uno de los factores que entendemos clave de su pasado, presente y futuro. Pensamos que la posición del caso emeritense es perfectamente aplicable a una buena parte de los museos, y por ello nos hemos remitido a las experiencias desarrolladas desde este centro.

Tenemos la firme convicción e ilusión de que, al margen de actuaciones puntuales que han aprovechado coyunturas para intentar erosionar el esfuerzo de muchos por disfrazados intereses personales mezquinos, los museos caminan imparables con otras instituciones en la tarea que durante siglos avala su trayectoria, investigar para que la sociedad disfrute más y mejor de su legado cultural.

[41] D. José Álvarez Sáenz de Buruaga, a la sazón Director del Museo emeritense, siempre defendió la idea de que el nuevo Museo Nacional de Arte Romano tuviera un Centro Nacional de Estudios Romanos. En la definición oficial del nuevo centro como Museo Nacional, en 1975, no se recogió este desideratum, que sí fue incluido poco después en los Museos Nacionales y Centros de Investigación de Altamira y Cartagena.

[42] FEAM, 1994

[43] Olmos, 2002

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. *et alii.* (1994): *Conjunto Arqueológico de Mérida. Patrimonio de la Humanidad.* Salamanca.

ÀLVAREZ , P. *et alii.* (2002): "Los Museos del siglo XXI como centros formativos y futuros generadores de proyección profesional: el caso el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida", en NOGALES, T. y ÁLVAREZ, J. M. (ed.): *Museos Arqueológicos para el siglo XXI,* Mérida, pp. 141-148.

ASOCIACIÓN AMERICANA DE MUSEOS (1994): *Código de Ética para Museos*, Washington.

INFORME DE LA ASOCIACIÓN AMERICANA DE MUSEOS (1992-2000): *Excelencia e Igualdad. La Educación y la Dimensión Pública de los Museos*, Washington.

ASSOCIAÇAO PORTUGUESA DE MUSEOLOGÍA (1982): *Museus Universitarios,* Coimbra.

AVELLANOSA, T. y DE FRANCISCO, C. (1995): *Guía de los Museos de España,* Madrid.

AA. VV. (1995): *Los Grandes Museos Históricos*, Barcelona.

AA.VV. (2001) : *Politique et Musées*, París.

AZCUE BREA, L. ((2002): "Museo: oferta y demanda", *Museo 6:* 247-255.

BARREIRO, A. J. (1992): *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935),* Aranjuez.

BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES Mª T. (ed.) (2002): *Quince Miradas sobre los Museos*, Murcia.

BOLAÑOS, Mª. (1997): *Historia de los museos en España*, Gijón.

BOLAÑOS, Mª (ed.) (2002): *La Memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*, Gijón.

BOYLAN, P. (ed.) (1992): *Museums 2000 . Politics, people, professionals and profit,* London.

CAYGILL, M. (1992): *The Story of the British Museum*, London.

CRANE, S. A. (2000): *Museums and Memory,* California.

FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE AMIGOS DE LOS MUSEOS (1994): *Cultura, Museos y Mecenazgo ante el año 2000,* Madrid.

FERNÁNDEZ, L.A. (1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo,* Madrid.

GAIMSTER, D. (ed.) (1994): *Museum Archaeology in Europe*, Oxford.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F (2000): *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*, Gijón.

ASOCIACIÓN DEL CUERPO FACULTATIVO DE CONSERVADORES DE MUSEOS Y COMITÉ NACIONAL ESPAÑOL DE ICOM (1982): *Exposición Bibliográfica de los Museos en España 1980-1982*, Madrid.

KAVANAGH, G. (1991): *The Museums Profession: Internal and External Relations,* London.

LAPAIRE, C. (1983) : *Petit manuel de muséologie,* Berne.

LAURENS,A.F. y POMIAN ,K. (1992): *L'Anticomanie*, París.

MARÍN TORRES, Mª.T. (2002): *Historia de la documentación museológica: La gestión de la memoria artística,* Gijón.

MARIN, J-Y. (1994) : "L´adquisition des Objets Archéologiques par les Musées en France", en GAIMSTER, D. (ed.) : *Museum Archaeology in Europe*, Oxford, pp. 107-116.

NOGALES BASARRATE, T. y ÁLVAREZ MARTÌNEZ, J.M. (eds.) (2002): *Museos Arqueológicos para el siglo XXI,* Mérida.

OLMOS, R. (2002): ""Investigadores y Museos: una lectura entre otras muchas", en *Museo,* 6, I-II, pp. 209-219

PEARCE, S. (ed.) (1992): *Museums and Europe.*

QUEROL Mª. A. y MARTÍNEZ DÍAZ, B. (1996): *La gestión del Patrimonio Arqueológico en España,* Madrid.

REUBEN HOLO, S. (1999): *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática,* Madrid.

SANZ PASTOR, C. (1969): *Museos y colecciones de España,* Madrid.

SCHAER, R. (1993): *L`invention des musées*, París.

VELÁZQUEZ, A. (2001): "Repertorio de Bibliografía Arqueológica emeritense II. Emerita 2000", en *Cuadernos Emeritenses,* 19, Mérida.

Noeli Isábal Barrabés

Subdirección General de Museos Estatales, MECD, Madrid

Resumen: La Subdirección General de Museos Estatales ha desarrollado un proyecto para la creación de una imagen gráfica de los Museos Estatales, con el objetivo de obtener un instrumento que contribuya a reforzar la presencia de estos museos en el panorama cultural español. Esta línea de trabajo se enmarca dentro del programa de difusión del Plan Integral de Museos, en cuyo ámbito se definen estrategias básicas para mejorar la difusión en las áreas de promoción, comunicación y programación de actividades. El proyecto se ha elaborado a partir del reconocimiento de la diversidad museística y con un profundo respeto hacia la identidad individual de cada museo. Con estos parámetros de actuación, se ha generado una marca que permite, por un lado, identificar a este referente fundamental de museos y, por otro, generar programas globales de comunicación y difusión. En este artículo se expone el proceso de génesis y creación de la marca Museos Estatales, y las aplicaciones fundamentales que vertebran este programa de difusión.

Palabras clave: Museo, Comunicación, Identidad, Diversidad, Cohesión.

Summary: The Subdirección General de Museos Estatales has developed a project for the creation of a graphic image of the National Museums, with the objective of obtaining an instrument that will contribute to reinforcing the presence of these museums in the Spanish cultural panorama. This line of work has been undertaken within the scope of the program for the dissemination of the Comprehensive Museums Plan, in which basic strategies are defined in order to enhance its diffusion in the areas of promotion, communication and programming of activities. The project has been developed on the basis of a recognition of the diversity of museums and with a deep respect towards the individual identity of each museum. With these parameters of action, a framework has been generated that will enable us, on the one hand, to identify this fundamental reference of museums and, on the other, to generate global communication and dissemination programs. This article describes the process of the genesis and creation of the 'Museos Estatales' (National Museums) trademark, as well as the basic applications that vertebrate this program of diffusion.

Key Words: Museum, Communication, Identity, Diversity, Cohesion.

Noeli Isábal *es licenciada en Geografía e Historia, especialidad en Historia del Arte. En 1992 ingresó en el Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos, con primer destino en el Museo Sorolla y, desde 1998, en la Subdirección General de Museos Estatales, donde ha desarrollado proyectos de imagen gráfica y comunicación.*

Museos Estatales. Una imagen para la comunicación

El museo, una institución cultural fundamental, un lugar de encuentro, disfrute y entretenimiento, un edificio y unas colecciones, un espacio y un recorrido, un equipo de profesionales, un proyecto en renovación, un programa de investigación, didáctica y diversión, un logotipo para la comunicación.... Una unidad dotada de una gran diversidad. A partir de esta premisa se ha generado una estrategia global de comunicación, de modo que todos estos componentes refuercen su presencia con una marca conjunta de identificación. Ésta es la esencia de un proyecto que se ha planteado, en todo momento, para apoyar la propia identidad del museo y para generar programas de actuación que establezcan canales de comunicación entre y desde todos los museos.

Con estos parámetros la Subdirección General de Museos Estatales impulsa este trabajo con el convencimiento de que el camino que se tenía que recorrer iba a ser difícil, y no sólo por ser una actuación sin referentes, sino porque había que generar una imagen gráfica con distintos niveles de lectura, dependiendo de que la marca comunique en representación de todos los museos o de que apoye el comunicado de un museo, en cuyo caso la marca pasa automáticamente a un segundo plano de lectura.

Estas dificultades se contrarrestaron con aportes de entusiasmo profesional, con altas dosis de ánimo y con prolongados debates que nos enriquecieron a todos los que hemos tenido el privilegio de participar en la fase de génesis, creación y producción de la identidad gráfica de Museos Estatales. Se ha trabajado desde el convencimiento de que este proyecto era totalmente imprescindible y por ello no se han escatimado esfuerzos para obtener un instrumento con el que los museos refuercen su posicionamiento y con el que se generen vías de comunicación por las que fluya el diálogo, la experiencia y la difusión de contenidos con los que mejorar y aprender.

Este proyecto ha alcanzado su primera etapa de vida, se ha creado la marca de Museos Estatales y se han desarrollado aplicaciones básicas de comunicación. Es evidente que queda mucho trabajo por hacer, y en ello está la Subdirección General de Museos Estatales, así que la línea del trabajo en equipo y de colaboración entre los responsables está abierta a todos. Sólo desde este prisma puede avanzarse en el desarrollo de este proyecto.

Los antecedentes: la renovación del folleto divulgativo

Antes de impulsar un proyecto siempre hay un elemento que propicia la apertura de un tiempo de reflexión, un espacio en el que se plantean necesidades y tiempos, se miden esfuerzos y recursos disponibles, y se valoran las facilidades y sus dificultades.

En nuestro caso, este momento surgió al plantear la renovación de un soporte fundamental para la difusión: el folleto divulgativo de los museos gestionados por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales[2]. Dieciséis museos con identidad propia, con distinta notoriedad pública, con una tipología de colecciones y arquitectónica específica en los que buscar un común denominador no resulta complicado puesto que, ante todo, son instituciones comprometidas con la conservación y difusión del legado cultural que custodian. En esta línea converge el objetivo de la unidad administrativa responsable de su gestión: la Subdirección General de Museos Estatales.

Esta unidad tiene reguladas sus competencias en el Real Decreto 1331/2000, de 7 de julio, por el que se desarrolla la Estructura Orgánica Básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En él se expone que a la Subdirección General de Museos Estatales, unidad administrativa dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, le corresponde *la gestión de los museos de titularidad estatal adscritos al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y el asesoramiento de museos de titularidad estatal dependientes de otros Ministerios, salvo que dicha gestión sea objeto de convenio con las Comunidades Autónomas.*

La importante responsabilidad contenida en estas funciones ha impulsado al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a poner en marcha una metodología de trabajo que, sobre las premisas de racionalidad, rentabilidad, planificación y programación, actúe de acuerdo con un orden de prioridades sobre los museos. Esta

[2] Los museos gestionados por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales son los siguientes: Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira, Casa-Museo del Greco, Museo Sefardí, Museo Nacional de Arte Romano, Museo Nacional de Escultura, Museo Casa de Cervantes, Museo de América, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Arqueológico Nacional, Museo Cerralbo, Museo Romántico, Museo Sorolla, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí" y Museo Nacional de Arqueología Marítima CNIAS.

Figura 1:
Diseño de Curro Arias

Figura 2:
Diseño de Gráfica Futura

Figura 3:
Diseño de Agustina Fernández
y Mercedes Pérez

Figura 4:
Diseño de Equipo 01

metodología de trabajo constituye el Plan Integral de Museos Estatales, planteado para *"responder a la necesidad de dotar a los museos de una política museística estable, coherente y con vocación de continuidad que permita cumplir con las responsabilidades que les confiere la Ley de Patrimonio Histórico Español (16/1985). Por esta razón, el Plan Integral de Museos Estatales se configura como un método de trabajo en el que el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, desde una óptica de respeto y conocimiento profundo de la situación actual de los Museos Estatales, actúa de forma global y simultánea sobre todos los ángulos de la institución*[3] *"*.

[3] Plan Integral de Museos Estatales, 2003: 7

[4] Las últimas campañas de promoción de los museos realizadas desde la Subdirección General de Museos Estatales respondían a esfuerzos puntuales. Ej. la participación en ICOM, Barcelona, 2001, en el que se realizaron tarjetas de promoción individual de los museos, abanicos y bolsas.

[5] La Subdirección General de Museos Estatales realizó una campaña de difusión denominada *Ven a ver museos...* en la que cada museo elaboró los siguientes lemas: Museo Arqueológico Nacional: Un paseo por la historia; Museo Sorolla: La luz del Mediterráneo en Madrid; Museo de Altamira: Altamira, la más bella Prehistoria; Casa-Museo del Greco: De Creta a Toledo, la vida de un pintor: El Greco; Museo Casa de Cervantes: La intimidad del escritor recreada; Museo de América: Descubre América en Madrid; Museo Nacional de Escultura: De la materia a la emoción; Museo Nacional de Antropología. Sede Alfonso XII: Ven a descubrir otros pueblos y otras culturas; Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera: Nuestras raíces; Museo Nacional de Artes Decorativas: Los tesoros del diseño; Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "Gonzalez Martí": La puerta de Valencia; Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: Un museo para la enseñanza del arte; Museo Nacional de Arte Romano: La vida en una capital del confín del Imperio; Museo Cerralbo: El encanto de un palacio; Museo Romántico: Un viaje apasionante al siglo XIX; Museo Sefardí: Bienvenido a Sefar@d; Museo Nacional de Arqueología Marítima: Nuestro pasado y el mar.

Dentro de esta metodología de trabajo, el área de difusión obtiene un reconocimiento importante. Es evidente que queda mucho camino por avanzar puesto que los museos son instituciones con una gran capacidad de comunicación y con un importante volumen de necesidades. Por estos motivos, resulta fundamental realizar un trabajo de forma ordenada y con objetivos.

En este contexto, el primer objetivo fue renovar el folleto divulgativo del museo. La renovación se realiza para facilitar al visitante real un instrumento con el que descubrir el museo y al visitante potencial una invitación para visitar el museo. Esta actuación era totalmente imprescindible, no sólo porque se había alcanzado un alto grado de dispersión de materiales y una heterogeneidad de contenidos, sino porque su renovación permitiría realizar campañas de promoción en los circuitos culturales[4].

El abanico de necesidades que se abre en el momento de iniciar este trabajo es amplio: es imprescindible la actualización e incorporación de nuevos contenidos, la presencia de la identidad del museo y la renovación del diseño gráfico.

La identidad gráfica del museo se incorpora con el logotipo, color corporativo y el lema[5]. Esta línea de trabajo constituye uno de los pilares de trabajo del área de difusión, en el que se han alcanzado importantes logros con los manuales de identidad del Museo de Altamira y, más recientemente, del Museo Sorolla.

Pero, además, se incluye un nuevo aspecto, la gráfica tiene que plantear una propuesta para la génesis y posterior desarrollo de la identidad corporativa de Museos Estatales. Con esta premisa se esperaba alcanzar este

objetivo, considerado en esta fase como un "objetivo a medio plazo". Estos contenidos se pusieron en manos de profesionales del diseño, y los resultados fueron los siguientes: (Figuras 1-4).

La valoración de estas propuestas fue un proceso realizado con la participación de todos los profesionales de la Subdirección General de Museos Estatales. Esta metodología de trabajo no sólo es muy interesante sino que es absolutamente recomendable. Someter a la valoración pública un trabajo que en esencia está también dirigido al público, al público de los museos, puede dar unas pautas valiosísimas que, sin duda, contribuyen a mejorar el producto final.

La propuesta que alcanzó la mejor puntuación de los requisitos solicitados fue la presentada por Agustina Fernández y Mercedes Pérez. El elemento gráfico incorporado con la letra "m" y su relación con la identidad del museo a través de la imagen representativa del mismo, fueron algunos de los aspectos mejor considerados.

La elección de esta maqueta abre la fase de producción de la colección de folletos de Museos Estatales. En este momento se había alcanzado el objetivo inmediato: un folleto para cada museo[6] y la obtención de un soporte de calidad homogénea y de impacto visual con el que realizar una difusión en los circuitos culturales[7] (Figura 5).

Génesis de la identidad gráfica de Museos Estatales

La génesis de la identidad gráfica de Museos Estatales había obtenido un primer avance en el grafismo incorporado en los folletos. Este elemento recibe el apoyo necesario para trabajar sobre su base, tanto por parte de la Dirección como de los distintos ámbitos profesionales. En este periodo marcado por el desarrollo de numerosas reuniones entre los técnicos de la Subdirección y los diseñadores se realizaron algunas estrategias de difusión en las que se incorporó ese primer componente gráfico. En el diseño está implícito un mensaje de renovación: algo pasa en los museos (Figura 6).

Figura 5:
Colección de folletos divulgativos
de los Museos Estatales

"...la imagen de marca es el activo estratégico que mayor influencia tiene en la cuenta de resultados. Esto es tanto como decir que la imagen de marca es la inversión más importante de la empresa"[8].

En este contexto se inicia la valoración del proceso de creación de la identidad global. El reconocimiento de la diversidad de cada uno de los museos, es el punto de partida, aquel objetivo medio había pasado a ser el objetivo inmediato. Y ya no solo es la diversidad a la que se hacía referencia al inicio, sino que entra en escena un nuevo aspecto: la necesidad de aunar

[6] Este folleto se plantea para convivir con otros productos de difusión realizados por el museo dentro de su identidad gráfica, en ningún caso supone que el museo no pueda impulsar o plantear nuevos soportes divulgativos adaptados a su propia especificidad.

[7] Los Museos Estatales han estado presentes con este folleto en Oficinas de Turismo, ARCO, ICOMOS... además de utilizarse como material de apoyo en actividades docentes y de representación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

[8] De Andrés, 1993: 74. Consultamos numerosas fuentes bibliográficas, algunas de estas citas están incorporadas en la bibliografía. Habitualmente son estudios realizados desde un prisma empresarial en el que la creación de marca responde a un interés de rentabilidad económica.

Figura 6:
Campaña de publicidad.
Catálogo de ARCO 2001

esfuerzos, de obtener una imagen fuerte y global para todos, pero capaz de subrayar la personalidad de cada museo y de relacionarla con los demás.

La necesidad de crear vínculos entre los profesionales de museos, fomentar la vía de participación y de comunicación entre las esferas implicadas, no es nada nuevo pero sí algo más importante: algo necesario[9]. Si este trabajo aporta un pequeño avance en esta dirección sería, sin duda, el gran éxito de este proyecto.

Esta identidad corporativa se plantea como la suma de todas estas individualidades que, lejos de imponer, busca comunicar y difundir la existencia y las actuaciones de los museos. Con estas premisas se dieron respuestas a los interrogantes que, casi de forma automática, surgieron. El primero, acompañando al ¿para qué es necesario tener una imagen corporativa? y las respuestas fueron múltiples: para identificar a estos museos, darlos a conocer, mejorar su difusión, reforzar su oferta cultural, trabajar en equipo... para que el público los reconozca, que sepa que existen, que es uno y muchos, que son una buena opción para conocer, para descubrir, para disfrutar, para divertirse ... El segundo, ¿cuál es el ámbito de actuación?, se limita a un núcleo fundamental integrado por los dieciséis museos gestionados por la Subdirección General de Museos Estatales. A partir de aquí, podrá ampliarse a los 67 museos adscritos al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y gestionados por las Comunidades Autónomas. Y al tercero, ¿cómo se va a realizar? se responde que con un profundo respeto a la imagen gráfica del museo, y para ello se estudiaron los manuales de identidad existentes: Museo de Altamira, Museo Sorolla, Museo Nacional de Cerámica, Museo Sefardí y Museo de América, y se establecieron unos parámetros genéricos para los museos que todavía no han desarrollado este estudio.

[9] Así ha sido subrayado por el reciente Plan de Marketing desarrollado desde la Subdirección General de Museos Estatales.

La creación de la identidad de Museos Estatales

Hasta aquí se dispone de un nombre: Museos Estatales, y se ha delimitado el ámbito de actuación: museos adscritos al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. También se ha especificado el modo en que se va a impulsar este proyecto: con absoluto respeto hacia el museo, y está muy presente el por qué. De modo que ya sólo queda poner en marcha la fase de diseño gráfico.

El desarrollo de la marca parte del grafismo de la letra "m" y de un contenido de texto: *Museos Estatales* que necesariamente tiene que acompañar al soporte gráfico, al menos en sus primeros usos hasta que la marca sea tan conocida que se exprese por sí misma. Algunos bocetos presentados se muestran en las figuras 7-10.

La elección de la marca *Museos Estatales* se decidió en medio de un fluido intercambio de opiniones. En este proceso se valoró, especialmente, el grafismo que acompañaba a la letra "m" , y triunfó la propuesta en la que se percibe el museo como una puerta abierta a todos, un lugar de encuentro y de comunicación (Figura 11).

El programa de identidad corporativa

Hasta aquí el proyecto había alcanzado el primer objetivo a través de la creación de una imagen gráfica. Este

Figura 7: Boceto 1

Figura 8: Boceto 2

Figura 9: Boceto 3

Figura 10: Boceto 4

objetivo está necesariamente ligado a una fase de desarrollo, en la que se genera un programa de aplicaciones que, bajo un prisma de racionalidad y prioridades, incorpora las actuaciones fundamentales. Por este motivo, el Manual de Identidad Corporativa de Museos Estatales se ha configurado como un instrumento activo que continuará desarrollándose para atender la demanda de los museos.

El programa de aplicaciones se vertebró en dos grandes áreas: por un lado, el área de comunicación interna, en la que se generan herramientas que permitan cohesionar al grupo. Y por otro lado, la comunicación externa, en la que se plantean aplicaciones para acercar el museo al ciudadano y por tanto para mejorar su difusión.

a) Museos Estatales. Una herramienta para la comunicación interna.

El museo es un gran comunicador, todo lo que hace constituye una forma de comunicación. Las grandes áreas de trabajo que configuran la esencia de la institución museística: documentación, conservación, investigación, difusión y adquisición de bienes culturales, cuentan con un denominador común en el área de comunicación.

La comunicación interna es una de las claves para el buen funcionamiento de cualquier institución. La importancia de esta faceta en el ámbito de los museos ha consolidado una estrategia dentro del *Plan Integral de Museos Estatales* mediante la celebración de reuniones periódicas de Directores de Museos. Esta puesta en común genera un clima de trabajo sobre cuya base se facilita la adopción de medidas estables para una óptima gestión museística. En este contexto, la marca Museos Estatales puede constituirse en un elemento renovador si se utilizan las potencialidades que implica. Este planteamiento rebasa el límite de comunicación interna del propio museo, ahora es el conjunto de todos los Museos el órgano emisor de una comunicación global. Dentro de este área se han realizado

Figura 11:
Museos Estatales. Marca definitiva

aplicaciones básicas a través de la inserción de la marca en los soportes de papelería, y de la creación de una tarjeta profesional de museos. Este elemento contiene, en sí mismo, una parte fundamental del espíritu de este proyecto: reforzar la cohesión interna de este conjunto de museos. De modo que este soporte contiene un objetivo doble, ya que además facilita la identificación y reconocimiento del equipo profesional y humano sobre el que recae una parcela importante de la responsabilidad diaria de los museos.

b) Museos Estatales. Una herramienta para la comunicación externa.

El programa de comunicación externa se plantea para que los museos optimicen su proyección hacia el público. Se ha configurado también como un capítulo abierto y vivo que se desarrolla para atender las demandas de los museos y para generar nuevas vías de comunicación. La realidad desde la que se ha partido estaba marcada por la insuficiencia de medios y de recursos; y por un elevado volumen de necesidades. De modo que la primera actuación consistió en planificar las estrategias de actuación de acuerdo con los criterios establecidos desde la dirección. El diseño del programa de comunicación externa parte, por tanto, de un proceso de definición de contenidos en el que se consideró prioritario rentabilizar al máximo la comunicación consiguiendo el máximo impacto. Si el objetivo es que los Museos Estatales adquieran un grado de notoriedad destacado es fundamental coordinar todos los elementos que conforman su identidad. Éste es un trabajo

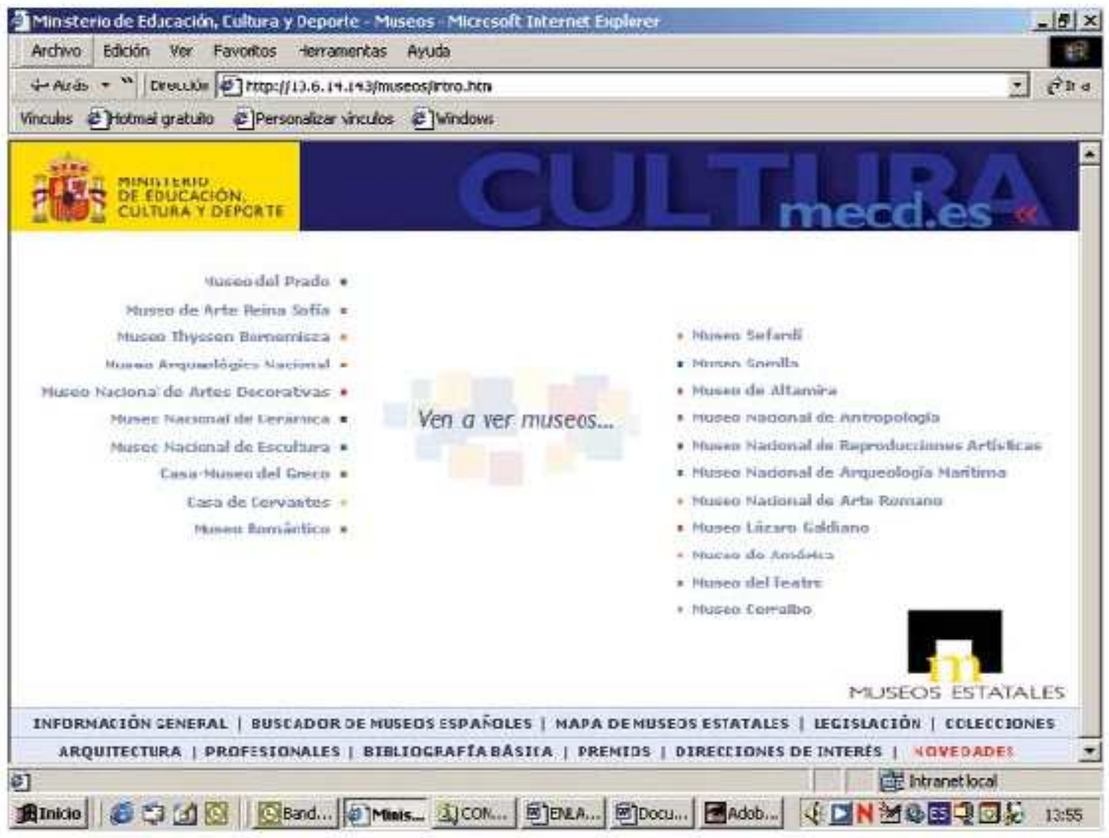


Figura 12:
Portal de Museos Estatales

amplio y complejo pero también necesario con el que se obtiene una proyección global y se refuerza la parcela individual de cada museo. En este campo es mucho el trabajo por desarrollar pero se han iniciado algunas líneas imprescindibles de trabajo en cuatro ámbitos fundamentales: entorno web, soportes divulgativos, series editoriales, y campañas publicitarias.

La presencia de los museos en Internet

Los Museos Estatales adscritos al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte van a disponer de un portal web[10]. Este proyecto se enmarca dentro de un proyecto global de la Secretaría de Estado de Cultura del referido Departamento Ministerial, que se ha elaborado para constituir una herramienta de difusión entre los museos y desde los museos (Figura 12).

La presencia de los museos en el entorno web requiere de un fuerte impulso y de la dotación de medidas que faciliten el acceso de la información al público. Algunos de los últimos estudios que se han realizado para conocer el posicionamiento del público ante esta tecnología refuerzan la idea de que Internet se ha convertido en la herramienta idónea para la comunicación[11]. Por estos motivos era imprescindible que el portal se planteara con una vocación de facilitar el acceso a las páginas web y de renovar su presencia mediante el inicio de una campaña de actualización de contenidos informativos y gráficos.

La envergadura de este proyecto ha requerido una planificación del trabajo, de modo que se ha alcanzado el primer objetivo de generar una estructura informativa versátil que permita reforzar la presencia virtual de los museos y que permita la incorporación de nuevos recursos. Por poner un ejemplo, uno de los soportes informativos que se ofrecen es la base de datos de Museos y Colecciones Museográficas de España[12], en la que se facilita el acceso a una ficha informativa y a la página web.

La segunda vertiente del portal incorpora contenidos específicos de las áreas básicas de los museos: documentación, conservación, difusión, investigación, arquitectura, profesionales, bibliografía... apartados que, junto al área de novedades, se han planteado para establecer entre toda la comunidad de museos un punto de encuentro y de difusión.

Los contenidos que se ofrecen en este portal se han estructurado atendiendo a las áreas fundamentales de los museos, y generando distintos niveles de información, de modo que el resultado final ha sido el siguiente mapa del web (Tabla 1).

La voluntad de continuar desarrollando recursos virtuales de los museos que contribuyan a mejorar la presencia de los mismos en Internet es un parámetro estable. Mucho trabajo queda por hacer y muchos equipos de trabajo por constituir para recorrer esta dirección obligatoria.

[10] En el momento de escribir estas líneas (septiembre de 2003) el contenido del portal está prácticamente terminado.

[11] Los resultados de la fase de investigación del Plan de Marketing de Museos Estatales han proporcionado las siguientes cifras respecto a la pregunta: ¿Buscaría información del museo en Internet? Las respuestas afirmativas han dado los siguientes índices: de 18 a 30 años: 52,3%, de 31 a 45 años: 37,7%, de 46 a 60 años: 17,8%, más de 60 años: 3,6%.

[12] Este directorio se ha obtenido con la colaboración de los departamentos responsables de los museos en el ámbito de la Comunidad Autónoma, Ministerio de Defensa y Patrimonio Nacional, en el marco del proyecto *Estadística de Museos 2000*.

Figura 13: Entradas de los Museos Estatales

Nuevos soportes de comunicación

El diseño es una parte importante de la comunicación y, por este motivo, es conveniente partir de una base sólida en la que el objeto que motiva la creación de un soporte esté perfectamente definido. Un componente definitivo es el contenido, y a su preparación es necesario dedicar la atención necesaria. A partir de aquí, el diseño se ocupa de resaltar el mensaje que se quiera destacar.

Los soportes incluidos en este capítulo conforman un nivel básico, son, en definitiva, instrumentos imprescindibles para la difusión del museo: entradas, folletos divulgativos de actividades conjuntas, folletos individuales, tarjetones de promoción del museo. En términos generales, los elementos que han caracterizado el diseño de estos soportes han sido:

-el impacto visual que transmita la idea de diversidad (de museos) dentro de una unidad (Museos Estatales). Esta idea se ha intentado materializar mediante el uso de los colores corporativos de cada museo.

-Diseño al servicio de los contenidos de texto y de imagen, que propicie una lectura inmediata y clara.

-Análisis pormenorizado del objetivo del soporte[13].

-Abaratar costes y acortar tiempos de producción mediante la creación de soportes-tipo adaptables a los distintos acontecimientos (Figura 13).

Información general
¿Qué es un museo?
Evolución de los museos. Siglo XIX. 1900-1977. Desde 1977
Subdirección General de Museos Estatales. Objetivos.
Plan Integral de Museos Estatales. Organización. Contacta.
Junta Superior de Museos. Normativa. Funciones. Composición.
Sección de Museos. Memoria 2002.
Sistema Español de Museos. Normativa. Composición.
Tramitación de adhesión.
Gestión autonómica

Museos y coleccionesmuseográficas de España
Acerca del directorio. Unidades participantes.
Definiciones. Actualización y futuro
Estadística 2000
Buscador

Mapa de Museos Estatales del MECD
Buscador
Acerca del mapa. Tipología. Gestión. Intervenciones
Museos Estatales del MECD

Legislación
Normativa estatal
Normativa autonómica

Colecciones
Documentación. Departamento técnico. Normalización documental.
Domus [Demo. Funcionalidades. Implantación. Sistema de gestión de tareas].
Procedimiento técnico-admo. [Préstamo. Depósito. Reproducción].
Direcciones de interés. Bibliografía básica.
Conservación. Departamento técnico.
Programa de conservación [control ambiental. Prevención de plagas.
Adecuación de mobiliario manipulación de fondos].
Programa de restauración [procedimientos. Recomendaciones internacionales.
Actuaciones]. Direcciones de interés. Bibliografía básica.
Difusión. Departamento técnico. Programa de actuación [Identidad corporativa.
Identidad gráfica. Publicaciones. Plan de marketing. Programas turísticos.
Día Internacional de los Museos. Primavera de los Museos] Visitantes en cifras.
Actividades. Direcciones de interés. Bibliografía básica.
Investigación. Departamento técnico. Investigación interna [colecciones.
Historia del museo. Conservación. Público]. Proyección externa [investigación.
Congresos y publicaciones. Museos]. Biblioteca. Direcciones de interés.
Bibliografía básica.

Arquitectura
Arquitectura y museos
Actuaciones. Gestión exclusiva. Gestión transferida
Direcciones de interés
Bibliografía básica

Profesionales
Organigrama
Oposiciones
Formación. Postgrado. Escuelas. Becas. Cooperación Iberoamericana. Prácticas
Asociaciones profesionales
Direcciones de interés

Premios
Premio de Investigación Cultural Marqués de Lozoya
Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular

Bibliografía

Direcciones de interés

Novedades

Tabla 1: Mapa del Web de Museos

[13] El tarjetón promocional es una de las últimas maquetas que se han preparado para realizar campañas de promoción de los museos en los circuitos culturales. El equipo de trabajo que se constituyó para renovar este soporte incorporó algunas conclusiones emitidas en el Plan de Marketing de Museos Estatales.

Figura 14: Anuncio publicitario.
Verano de los Museos 2003

Figura 15: Campaña de publicidad.
Catálogo de ARCO 2003

Series editoriales

El tercer apartado del área de comunicación externa de los Museos Estatales está constituido por la génesis de nuevas series editoriales. Las necesidades de comunicación de los museos abren este capítulo dedicado a la edición de publicaciones destinadas a difundir dos grandes contenidos: directorios y legislación de museos.

Renovación de soportes para campañas publicitarias

La renovación del anuncio publicitario de los Museos Estatales ha partido de la necesidad de obtener un soporte-tipo dotado de un importante impacto visual. El nuevo anuncio incorpora la información básica del acontecimiento y se rodea del uso de repetición de la marca de Museos Estatales. El fondo de este grafismo puede utilizarse en distintos colores o imágenes y también permite seleccionar distintos cortes de modo que el aspecto gráfico del anuncio es versátil (Figuras 14-15).

Conclusiones

En estas páginas no se agota el programa de aplicaciones de la marca Museos Estatales, pero sí se han expuesto las principales líneas de actuación de un proyecto que, ante todo, se ha realizado con la intención de reforzar la difusión de este conjunto de museos. Un proyecto que inició su andadura de un modo que puede parecer casual pero que ha ido creciendo y se ha consolidado hasta constituirse, bajo mi punto de vista, en un proyecto absolutamente necesario para los museos, porque a través de él se consigue posicionar a todos estos museos en el lugar preferente que tienen que tener en el panorama cultural.

No se ha tratado de generar una nueva marca, ni un nuevo logotipo, sino que es, ante todo, la expresión gráfica de la existencia de un conjunto de museos fundamentales e imprescindibles de este país.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1996): *La función y gestión del merchandising en la oficina. Programa de identidad corporativa*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Zaragoza.

AA. VV. (2001): "Nueva arquitectura, nueva identidad", en *Experimenta*, nº 36: 51-58.

COSTA, J. (1992): *Identidad corporativa y estrategias de empresa*, CEAC, Barcelona.

DE ANDRÉS, A.J. (1993): *Mecenazgo & Patrocinio. Las claves del Marketing del siglo XXI*, Editorial Editmex, Madrid.

FRANCH, E. (2001): "Museos y comunicación. Treinta años después", *Experimenta*, nº 36:30-31.

IND, N. (1992): *La imagen corporativa. Estrategias para desarrollar programas de identidad eficaces*, ed. Díaz de Santos, Madrid.

KARP, C. (2000): "Echar raíces en Internet: establecer una identidad para la comunidad de museos en la Red", en *Museum International*, nº 204: 8-13.

OLINS, W. (1991*): Identidad corporativa*, Celeste Ediciones, Madrid.

Plan Integral de Museos Estatales (2003), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Real Decreto 1331/2000, de 7 de julio, por el que se desarrolla la Estructura Orgánica Básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. BOE núm. 163, sábado 8 julio 2000, p. 24631-24639.

TEJADA PALACIOS, L.; SANZ DE LA TAJADA, L.A.; ECHEVERRÍA, M. A. (1991): *La gestión de un programa global de identidad, comunicación e imagen corporativa*, Joint Consultores in Imagen Global, Madrid.

VALDÉS SAGÜES, Mª C. (1999): *La difusión cultural en el museo. Servicios dedicados al gran público.* "La identidad institucional al servicio de la difusión", p. 89-102, Ed. Trea, Gijón.

CONSERVACIÓN Y ALMACENAMIENTO DE TEJIDOS

Problemas múltiples, soluciones prácticas

Paloma Muñoz-Campos[1]

Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Resumen: En el ámbito de la conservación preventiva, el adecuado almacenamiento de las colecciones constituye uno de los principales garantes de su transmisión a generaciones futuras. Nos centraremos en los distintos factores que debemos tener en cuenta para llevar a cabo el almacenamiento de colecciones textiles, especialmente susceptibles al deterioro, y en soluciones prácticas a problemas que cada día se plantean en el museo. El deficiente estado de conservación de muchas de las colecciones en los almacenes deriva principalmente de la desinformación o la negligencia, más que de la falta de recursos humanos y económicos. Existen unos criterios básicos, internacionalmente aceptados, que resulta obligado observar si queremos abordar eficazmente la conservación de nuestro patrimonio cultural textil. De la prudencia y el rigor en la manipulación, de la selección de materiales compatibles, de la estabilidad de las condiciones ambientales y del diseño de técnicas y sistemas adaptados, dependerá en buena medida la "calidad de vida" de los objetos en el almacén.

Palabras clave: Conservación preventiva, Almacenamiento, Colecciones textiles, Manipulación, Condiciones ambientales

Summary: Within the scope of preventive maintenance, the proper storage of collections constitutes one of the principal guarantees of their transmission to future generations. We will focus on the various factors we should take into account in order to store collections of textiles, which are particularly prone to deterioration, and on practical solutions to problems that arise in museums from day to day. The deficient state of preservation of many of the collections in storage is derived mainly from a lack of information or negligence, rather than from a lack of human and financial resources. There are a number of internationally accepted basic criteria that must necessarily be observed if we are to effectively undertake the preservation of our cultural textile heritage. The "quality of life" of the objects kept in storage will depend largely on the prudence and rigor exercised in handling such objects, the selection of compatible materials, the stability of the environmental conditions and the design of adapted techniques and systems.

Key Words: Preventive conservation, Storage, Textile collections, Handling, Environmental conditions.

Paloma Muñoz-Campos *es licenciada en Historia del Arte por la UAM y diplomada en Conservación y Restauración por la ECRBC de Madrid. Ha trabajado en el actual IPHE y es restauradora de plantilla en el Museo Nacional de Artes Decorativas desde 1992, donde es responsable del área de Conservación Preventiva y Restauración. Ha participado en el proyecto europeo Preventive Conservation Strategy.*

Nos vamos a centrar en colecciones compuestas por objetos diversos y, las más de las veces, numerosos, circunstancia con la que nos encontramos en muchos de nuestros museos.

El almacenamiento de las colecciones textiles es sin duda uno de los más complejos en el museo, debido básicamente a las características particulares que presentan estos objetos artísticos. Estas peculiaridades pueden resumirse en las siguientes aspectos: materiales constitutivos especialmente sensibles a los factores de deterioro; heterogeneidad en términos de materiales, formatos y tamaños; desconocimiento por parte del personal, debido a la falta de formación académica especializada y reglada.

[1] E-mail: paloma.munozcampos@mnad.mcu.es

Figura 1: Almacenamiento de tejidos de gran formato en soportes cilíndricos (Fot.: Archivo MNAD)

El profesional responsable del almacenamiento de los tejidos debe enfrentarse, pues, a una serie de problemas en la fase de planificación, encabezados por la imposibilidad de estandarizar los soportes de prevención y la dificultad de disponer de los materiales adecuados. La casuística de necesidades de los diferentes objetos textiles (tan dispares como un fragmento textil de terciopelo y un vestido del siglo XIX) implica la consideración de una serie de cuestiones previas, que determinarán los tipos y sistemas de almacenamiento.

Ideas previas. Planificación

Puesto que la organización física de una colección de tejidos dependerá de muchos factores, antes de decidir los sistemas que vamos a emplear será necesario recabar datos suficientes, como mínimo, sobre las cuestiones siguientes: grado de accesibilidad requerido, evaluación cuantitativa y cualitativa, disponibilidad de espacio, y caracterización de la calidad del aire y las condiciones termo-higrométricas.

Será muy rentable conocer cuál es el grado de accesibilidad (que, a su vez, hay que priorizar) que nuestra colección requiere. Los sistemas físicos de almacenamiento, los tipos de contenedores y soportes que escojamos, la organización de los objetos dentro de los contenedores, determinarán en gran medida la facilidad con la que los "usuarios" de la colección podrán acceder a ellos y devolverlos a su ubicación. En relación con ello están los datos sobre el personal de apoyo con el que centro contará en el futuro –cuando los autores materiales del proyecto de organización ya no estén a mano-, ya que, en ocasiones, se instalan sofisticados o inaccesibles sistemas de almacenamiento que, a la larga pocas personas puedan utilizar con eficacia.

Evidente, pero no por ello obviable, es la evaluación cuantitativa y cualitativa de la colección. No me estoy refiriendo al nivel de catalogación –que será tanto más útil al que organiza el almacén cuanto más datos contenga-, sino simplemente a la importancia de conocer cuántos objetos tenemos y sus datos básicos de identificación (número de inventario, medidas, materiales constitutivos e, idealmente, técnica). Puesto que no todos los materiales empleados en conservación son adecuados para su uso general en tejidos resulta fundamental, por ejemplo, la distinción entre soporte proteínico o celulósico. Las medidas aproximadas son siempre un dato esencial en la fase de planificación, ya que conducirán nuestros pasos hacia unos u otros sistemas, soportes o contenedores, así como a un cálculo económico más afortunado en términos de inversión en materiales.

La evaluación y caracterización previa del espacio disponible es otro de los capítulos que, a medio y largo plazo, nos ahorrará más quebraderos de cabeza. Sucede a menudo que nos inclinamos por uno u otro sistema de almacenamiento (por ejemplo, enrollar un tejido o hacer un soporte plano) sólo en función de lo que la propia pieza nos demanda, sin tener en cuenta factores tales como el tamaño del espacio en el que se van a ubicar, o las medidas exactas de un mueble que

Figura 2: Soporte de prevención para abanicos.
(Fot.: Archivo MNAD)

nos hemos visto obligados a reutilizar. Finalizados primorosamente nuestros soportes, nos encontramos entonces con que sencillamente no caben donde ahora hemos de guardarlos. Una vez más, prevenir vale aquí mil veces más que curar. Debido precisamente a que uno de los problemas más generalizados de nuestros museos es la falta de espacio, dedicar tiempo antes a conocer lo disponible, significará ahorro de tiempo en el futuro.

Muy importante, aunque no única responsable como hemos visto, es la caracterización de la calidad del aire y de las condiciones termo-higrométricas del edificio y, concretamente, del espacio en el que hemos de ubicar la colección. Harto conocida es la influencia que los factores medioambientales tienen en la conservación de los tejidos. Por ello, lo fundamental y prioritario es conocer con precisión cuáles son esas condiciones y qué posibilidades reales tendremos de aplicar medidas correctoras eficaces. Lo que aquí nos interesa destacar es la relación directa que existe entre unas condiciones dadas y la elección de sistemas y técnicas de almacenamiento. Cuanto más estables y adecuadas sean las condiciones termo-higrométricas y mayor sea la pureza del aire en el entorno inmediato de los objetos, más sencillos (y, por ende, baratos) serán los sistemas a elegir. En consonancia con esto, si carecemos, por ejemplo, de un sistema de filtrado del aire exterior y estamos en un área urbana contaminada, nuestros soportes deberán impedir la deposición de polvo sobre los objetos. Si, sin embargo, nuestro problema estriba en una humedad relativa demasiado alta, aparte de la utilización de sistemas desecantes (deshumidificadores) o reguladores (gel de sílice), será necesario escoger con cuidado los soportes con el fin de que actúen como colchón y así atenúen la humedad que llega a nuestro objeto.

Premisas básicas para el almacenamiento de textiles

Considerando todo lo expuesto, podemos afirmar que el fin último de un buen almacenamiento de tejidos es crear "soportes de prevención", que sean capaces de proteger a los objetos frente a las agresiones de los factores externos y que atenúen en lo posible las causas intrínsecas de degradación de la materia textil. Almacenar es, en definitiva, una de las prácticas fundamentales de la llamada *conservación preventiva*, cuyo objetivo integral es ofrecer hoy y transmitir al futuro nuestro patrimonio cultural, en las mejores condiciones posibles y al menor coste global (Figura 1).

a) Manipulación: Los dos grupos de riesgos a los que los tejidos están habitualmente expuestos son los daños mecánicos y los daños físico-químicos. Nuevamente, en ambos casos, un almacenamiento adecuado puede ser crucial para evitarlos.

Los daños mecánicos en el almacén derivan fundamentalmente de la manipulación incorrecta. Los tejidos son objetos frágiles, debido a su naturaleza "no rígida". La tendencia a transportarlos "al aire", sin un soporte rígido que reparta su peso, es una de las causas más importantes de daños mecánicos para las fibras textiles. La simplificación de movimientos y tareas en el almacén es importante para evitar los daños durante la manipulación a la que los objetos son sometidos durante los diversos procesos que su vida en el museo exige. Tal simplificación pasa por la confección de unos soportes bien concebidos, que permitan extraer el objeto de su contenedor, sin riesgos tanto para él como para el manipulador. Como norma general, los textiles planos nunca se trasladarán "al aire" y, siempre que sea posible, se hará en horizontal (Figura 2). Cuando los tejidos

Figura 3: Almacenamiento de sombrillas de cajón sobre soporte de espuma de polietileno. (Fot.: Archivo MNAD)

son de gran tamaño, habrán de trasladarse enrollados sobre un soporte, evitando igualmente llevarlo a la vertical. Si lo que manipulamos es una prenda de indumentaria, deberá siempre contar con dos puntos mínimos de apoyo: la percha (debidamente almohadillada), que asiremos por el gancho, y un punto de apoyo -intermedio en su longitud-, que descansará transversalmente sobre nuestro brazo extendido. Si podemos contar con otra persona, lo mejor es trasladar el traje en horizontal sobre un soporte rígido continuo. Si nos enfrentamos, cosa no poco habitual, al traslado masivo de piezas de indumentaria que todavía no cuentan con soportes de prevención individualizados, resulta muy útil la fabricación de un soporte multi-perchas con ruedas (puede ser de madera, debidamente aislado y sin aristas), de dimensiones adaptadas a nuestros vanos de paso y al ascensor.

b) Materiales: Mucho se ha empleado el término materiales "neutros" (también llamados "con calidad de archivo", puesto que los archivos fueron su primer destino) como panacea para su uso en museos, de una manera tan superficial como carente de rigor. La neutralidad es un rasgo químico que simplemente implica que una sustancia no es ácida ni básica. Sin embargo, neutralidad no es sinónimo de inocuidad en su uso en museos, sobre todo porque la condición de neutro no es una condición inalterable, sino sujeta a cambios provocados por diversos factores, por lo que un material inicialmente neutro puede dejar de serlo una vez empleado sin que nos apercibamos y, consecuentemente, provocar en algunos casos un daño mayor que aquél del que se pretendía proteger con su empleo.

Este ejemplo nos sirve para ilustrar la importancia que tiene la cuidadosa selección de materiales que van a estar en contacto con los objetos en el almacén o que van a formar parte de su entorno, cuya selección habrá de fundamentarse, no en que sean neutros, sino en que sean "compatibles" con los materiales constitutivos de las obras. El concepto de compatibilidad se basa en que dos materiales puedan compartir un espacio cercano (y, la mayoría de las veces, estar en íntimo contacto) sin perjudicarse, ni física, ni química, ni biológicamente. Puesto que este hecho habrá de explicarse tomando en consideración diversas variables (naturaleza de ambos, tiempo de contacto, cuantificación y hermeticidad del espacio, tasa de intercambio de aire, humedad relativa y temperatura, etc.), no podemos simplificar la recomendación de materiales y reducirla a buenos y malos, sino que el empleo de las diversas opciones que existen en el mercado, estará sujeto a las condiciones particulares de nuestro almacén y nuestra colección (Figura 3).

Cierto es que existen materiales cuyo uso está "prohibido" (o debería estarlo), tales como el PVC, y materiales que siempre son "seguros", porque son duraderos e inertes, como un tejido de poliéster 100% sin apresto ni otros añadidos. Pero entre ambos extremos, existen multitud de materiales que podemos emplear siempre que controlemos o conozcamos los parámetros arriba citados y, si está en nuestras manos, comprobemos mediante tests de laboratorio las supuestas virtudes que el fabricante o distribuidor de un material proclama, ya que, desgraciadamente, siempre hay quien nos da impunemente "gato por liebre".

Iluminación

Más arriba hemos hecho referencia a las condiciones de humedad y temperatura, pero el medioambiente está configurado también por la luz, la cual es incluso capaz de modificar la termo-higrometría. Deliberadamente hemos preferido referirnos aisladamente al

Figura 4: Estantería metálica convencional para el almacenamiento de tejidos de pequeño formato. (Fot.: Archivo MNAD)

asunto de la iluminación. Dado que los textiles son materiales claramente foto-deteriorables, es evidente que la luz constituye un agente nocivo de primera magnitud. Pero también debido a su incontestable necesidad en los diferentes procesos de trabajo, resumiremos en tres, las exigencias mínimas en cuanto a iluminación en el almacén. Las luces estarán apagadas siempre que no se estén usando. Esto implica la colocación de fuentes luminosas que sean accionables zonalmente, de modo que pueda trabajarse en un área del almacén sin que el resto tenga que estar iluminado. El segundo punto hace referencia a la calidad de la luz. Evitaremos tajantemente la iluminación natural incontrolable en las áreas de almacén, optando por iluminación fluorescente compacta e incorporando filtros de absorción de radiación ultravioleta. La adquisición de luminarias, teniendo en cuenta los rápidos avances en la industria, debe hacerse siempre consultando al técnico especialista, que es quien conoce en profundidad las características en términos de eficacia luminosa, temperatura de color y calidad de los equipos, factores todos ellos importantes para la elección definitiva.

El tercer factor se refiere a la elección de los contenedores: si podemos elegir, evitaremos los armarios transparentes o traslúcidos y optaremos por aquellos cuyo cerramiento sea opaco. De este modo evitaremos la acción de la luz sobre contenedores que no estemos directamente manipulando mientras estamos trabajando en la organización de los objetos en el almacén (Figura 4).

La elección de los contenedores estará sujeta a criterios diversos, entre ellos, los recursos económicos y el espacio disponible, pero desecharemos la madera o derivados y nos inclinaremos por armarios metálicos, preferentemente aluminio anodizado o acero inoxidable con recubrimiento en polvo. Lo fundamental es asegurarse de que los contenedores no desprenderán compuestos volátiles perjudiciales, cuyos efectos nocivos sobre los tejidos han sido ya suficientemente contrastados.

Técnicas y sistemas de almacenamiento

Entre las diversas opciones que en la práctica tenemos para almacenar tejidos, hemos seleccionado unos cuantos ejemplos, agrupando su empleo en cuatro categorías básicas de objetos textiles: tejidos planos de pequeño y/o mediano formato, tejidos planos de gran formato, indumentaria y accesorios.

Ya hemos dicho que una de las claves de un buen almacenamiento está en la confección de buenos soportes. Además de proteger el objeto del polvo, de la luz, y de las fluctuaciones de humedad relativa y temperatura, un buen soporte debe facilitar el traslado, ser sencillo de operar (fácil de abrir y cerrar) y duradero (que no se deteriore con cada uso).

Para los tejidos planos de pequeño y mediano formato, se emplean comúnmente tres tipos de soportes:

bandejas horizontales, soportes cilíndricos y soporte-expositor para colecciones de estudio.

La opción óptima es almacenar siempre en horizontal y extendido, pero por diferentes causas (tamaños limitados de los cajones, medidas excedentes de los tejidos, falta de espacio o falta de materiales) no siempre podemos hacerlo así. En MNAD hemos empleado según los casos bandejas de cartón pluma o de copolímero polipropileno-polietileno. Lo importante es crear una superficie plana rígida y estable, donde el tejido no resbale y que permita trasladarlo sin necesidad de tocarlo. Puede forrarse de tela (algodón o poliéster) o con venda elástica de algodón. Para "cerrar" el soporte hemos utilizado "tapas" de tisú neutro, tela de algodón o, preferentemente, tejido sintético de olefina. Los soportes no deben apilarse directamente unos sobre otros, sino guardarse en distintos cajones (Figura 5).

Los soportes cilíndricos idealmente están constituidos de cartón rígido inerte. Los altos precios en el mercado, nos han obligado a utilizar tubos comerciales de los que emplean las tiendas de tejidos y aislarlos en lo posible de las emanaciones nocivas. Para ello, puede emplearse lámina de poliéster tipo Melinex o Mylar, pero resulta más eficaz –y, hoy por hoy, más barato- aislar con plástico metalizado de barrera, que redunda en un bloqueo total de las emanaciones. El tejido se coloca sobre una funda de venda elástica de algodón, cuya superficie entramada favorece el enrollado y disminuye las posibilidades de deslizamiento del tejido. Puede emplearse una lámina interpuesta con el fin de que el tejido no roce sobre sí mismo, aunque esto dependerá del tipo de tejido y de nuestra disponibilidad de tiempo y materiales. Finalmente, el cilindro formado se protege con una funda, que puede confeccionarse con algodón descrudado, lámina de polietileno espumado o fibra sintética de olefina. Para mantenerla fija la abrazaremos en varios puntos con lazada de cinta de algodón, sobre la que se escribirá el siglado exterior (Figura 6).

Figura 5: Proceso de termosellado de balda de madera con plástico metalizado de barrera. (Fot.: Archivo MNAD)

Figura 6: Almacenamiento de tejidos planos de mediano formato en soporte cilíndrico. (Fot.: Archivo MNAD)

El soporte-expositor presenta diversas modalidades. La idea es ofrecer al público los objetos textiles ordenados y casi-fijos a un soporte múltiple que los proteja, pero que también permita la observación de detalles necesarios para el estudio (ver el reverso, por ejemplo). El método más sencillo es contar con un armario-planero en el que se inserten por medio de guías soportes planos. Estos podrán confeccionarse con planchas de policarbonato celular, almohadillado con muletón y forrado con tela de poliéster, sobre la que se fijan los distintos fragmentos por medio de algunas puntadas o alfileres entomológicos.

Los tejidos planos de gran formato (alfombras, tapices, paramentos murales, ropa de cama) obligan, en la mayor parte de los casos y debido a sus dimensiones, a ser almacenados enrollados. El esquema básico de preparación de soportes es el mismo que para los tejidos más pequeños, con la salvedad de que, al escoger el material constitutivo del cilindro, habrá que tener en cuenta el peso del objeto, su grosor y relieve si lo tuviera y las dimensiones totales. Los materiales comúnmente empleados han oscilado desde cartón grueso hasta metal, pasando por distintos tipos de plásticos. La ventaja del uso de cartón de varias capas es su rigidez, aunque en su contra postulan el excesivo peso de los cilindros y la necesidad de bloquear la emisión de vapores ácidos. Entre los plásticos, desechado el PVC, en la actualidad está dando buen resultado el polipropileno. Pero la elección óptima es aluminio anodizado, ligero, rígido y resistente, y no necesitado de material de bloqueo, dada su inalterabilidad.

El almacenamiento de la indumentaria plantea problemas muy diversos, cuya explicación en detalle excede el alcance de estas líneas. Es importante recordar algunos aspectos. Siempre que el objeto permita ser colgado, se prepararán perchas a su medida (pueden utilizarse las comerciales en muchos casos), aislando la madera y forrándola con guata de poliéster y venda elástica de algodón, tratando de "esculpir" una forma sobre la que descansen sin tensiones los hombros del objeto. La funda protectora contra el polvo se confeccionará con tela de algodón 100% sin apresto, que puede cerrarse con ayuda de cintas o botones. Cuando los hombros sean débiles, será necesario repartir el peso del objeto de modo que no recaiga únicamente sobre ellos. Para ello, podemos coser a la cinturilla una cinta ancha de tela descrudada a la que, a su vez, fijaremos sendas cintas equidistantes a modo de grandes asas que colgarán también de la percha.

Siendo habitual complemento de la indumentaria, los accesorios requieren una buena dosis de imaginación y tiempo para diseñar soportes o cajas donde organizarlos. Una vez clasificados, podemos agruparlos en cajas confeccionadas expresamente o utilizar las que podemos encontrar en el mercado. Lo esencial es que su manejo sea fácil y su ubicación en el almacén adecuada (quizá las medidas nos las dicten los propios contenedores disponibles). Los materiales que con mayor ductilidad se prestan a la confección de cajas son el cartón-pluma neutro, el copolímero de polietileno y polipropileno y el cartón corrugado neutro. Las uniones entre partes pueden llevarse a cabo por costura (con cintas o con hilos gruesos) o con adhesivos adecuados o cintas previamente engomadas. Cuidaremos el siglado exterior (identificación clara sin que sea necesario mover la caja de sus sitio) y si es posible, y hasta qué punto, apilarlas, ya que el peso excesivo puede desmantelarlas. Los objetos deben descansar sobre un soporte que interiormente mantenga su forma, para lo que emplearemos tisú neutro, espuma de polietileno en lámina o lámina de tereftalato de poliéster, según los casos.

No quisiera terminar sin hacer alusión a los problemas de conservación que implican los movimientos de obras para su traslado a exposiciones temporales. Existen objetos textiles especialmente frágiles (por ejemplo, un cinturón con colgantes constituidos por materiales diversos; un vestido de formas complicadas y pesadas aplicaciones), para los que las operaciones de extracción de su soporte del almacén y la colocación en cajas de transporte, unido a los procesos de nueva extracción de la caja y montaje en la exposición,

suponen un riesgo considerable. Para objetos como éstos, en el MNAD estamos empezando a desarrollar un sistema que actuará como soporte que podríamos denominar "mixto": se trata de confeccionar un soporte que nos sirva para el almacén, sobre el que la obra pueda ser trasladada y haga, así mismo, las funciones de soporte de exposición.

Conclusiones

El último ejemplo expuesto constituye lo que podríamos calificar "el colmo de la prevención". En realidad, aunque pueda parecer chistoso, se trata de un objetivo importante al que deberíamos tender, a la hora de abordar el cuidado de objetos tan delicados y susceptibles como son los textiles: minimizar la manipulación sin comprometer su accesibilidad.

Los mejores aliados del buen funcionamiento de un almacén son el sentido común y la planificación cuidadosa. Una buena dosis de capacidad para improvisar (léase, proponer soluciones alternativas, aprovechar materiales y contenedores, optimizar espacios en lapsos breves de tiempo) será así mismo bienvenida para el, en ocasiones, tedioso trabajo diario de puesta en marcha de un área de almacenamiento para colecciones textiles.

BIBLIOGRAFÍA

BACHMANN, C. (Ed.) (1992): *Conservation Concerns*, Cooper Hewitt Museum, Smithsonian Institution, Nueva York.

FINCH, K. y PUTMAN, G.(1985): *The Care and Preservation of Textiles*, Batsford Ltd, Londres.

HERRÁEZ, J.A. y RODRÍGUEZ LORITE, M.A. (1989): *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en museos*, Ministerio de Cultura, Madrid.

LANDI, S. (1986): *The Textile Conservator?s Manual*, Butterworths, Londres

ROSE, C. (1992): "Conservación Preventiva", *APOYO 3, 2*, Washington.

THOMSON, G. (1986): *The Museum Environment*, Butterworths, Londres.

SHELLEY, M. (1987): *The Care and Handling of Art Objects. Practices in the Metropolitan Museum of Art*, MET, Nueva York.

INTERVENCIÓN EN EL RETABLO DE SAN BENITO EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID.

Trayectoria del retablo de San Benito, obra de Alonso Berruguete.

Cristina Villar Bueno[1]

Pátina, S. L,
Madrid

Resumen: En el año 2001 se contrata a la empresa PATINA. S.L el desmontaje, restauración, estudio documental del retablo de San Benito y redacción del Proyecto para su futura instalación en el Museo Nacional de Escultura. Se inicia este trabajo con el estudio exhaustivo de los cuerpos instalados en las salas con sus elementos, bien fueran originales o de reposición, y las piezas completas o fragmentos guardados en los almacenes del museo; todo ello con el fin de resolver el esquema general arquitectónico y a partir de ahí poder realizar una recreación del retablo lo más fiel posible a la realidad original. El resultado final fue una imagen virtual creada a partir de tomas fotográficas y cotas reales de las piezas. Cuando se instale de nuevo el retablo dadas sus dimensiones, y debido a las necesidades museísticas, será obligado su desmembramiento por cuerpos para su adaptación a las salas, pero se recuperará la sensación de grandiosidad de esta magnífica pieza.

Palabras clave: Estudio documental, Diseño arquitectónico, Reconstrucción original, Retablo de San Benito.

Summary: In 2001, the company PATINA. S.L was contracted for the demounting, restoration and documentary study of the San Benito altarpiece and the drafting of the Project for its future installation in the National Sculpture Museum. This project was initiated with an exhaustive study of the sections installed in the Rooms, together with their elements, whether originals or replacements, and the complete pieces or fragments kept in the Museum's storage areas; the aim was to establish the general architectural scheme and, starting on that basis, to recreate the altarpiece as closely as possible to the original. The final result was a virtual image created from photographs and actual measurements of the pieces. When the altarpiece is re-installed, given its dimensions, and due to the needs of the museum, it will be necessary to dismember it by sections in order to adapt it to the Rooms, however, the sensation of the grandiosity of this magnificent piece will be recovered.

Key words: Historical documentary research, Architectonic design, Original recreation, Reredos of San Benito.

Cristina Villar *es restauradora especialista en pintura y licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1988 ha trabajado en las restauraciones de retablos, como el retablo de San Benito o el mayor de Olivares de Duero, y diversos artesonados del Museo Nacional de Escultura.*

El conjugar la conservación material de los bienes culturales con su conservación formal, es uno de los objetivos a alcanzar en cualquier intervención de conservación-restauración. Cuando ese bien se nos presenta adulterado por intervenciones posteriores desafortunadas, el conseguir su lectura correcta que corresponda con su presentación original, fruto de la intencionalidad de su creador, conlleva un trabajo preliminar de estudio. Estudio que puede y debe realizarse por tres vías complementarias: una recopilación documental, una analítica de laboratorio y una observación directa del objeto en cuestión.

Para esa tercera vía, la intervención restauratoria supone el momento oportuno e irrepetible para poder llevarla a cabo. Éste es el caso del conocido retablo de San Benito, expuesto en el

[1] E-mail: crisvil@wanadoo.es

Museo Nacional de Escultura de Valladolid con un montaje que no correspondía a su realidad original, y utilizando unos elementos de reintegración dispares y, en algún caso, injustificados.

Ante la obra integral de rehabilitación arquitectónica que está en marcha en el exconvento de San Gregorio, sede del Museo citado, era imprescindible el desmontaje, restauración y almacenamiento de ese retablo. La observación del reverso de todos y cada uno de sus elementos ha permitido estudiar marcas y ensambles, estableciendo correspondencias imposibles de disponer con la mera contemplación del anverso.

Para una primera fase de intervención que comprendiera el desmontaje, restauración y estudio del retablo de San Benito, para un planteamiento correcto del montaje posterior en la nueva exposición del Museo, desde la Subdirección General de Museos Estatales se convocó concurso libre en el año 2001. Fruto de la intervención es el estudio que aquí se presenta.

Programa de Conservación y Restauración
SGME, MECD

Figura 1: Recreación del retablo ideado por Candeira y pintado al óleo por M. Cossio en el primer tercio del siglo XX. (Fot.: Archivo Fotográfico del MNE)

Antecedentes históricos

Los restos expuestos del retablo de San Benito antes de iniciar el actual estudio y restauración, se encontraban agrupados por cuerpos parcialmente montados en las salas I, II, III del Museo Nacional de Escultura. Esta instalación corespondía al montaje que realizó, entre 1933 y 1955, el arquitecto Constantino Candeira Pérez. Fue él mismo quien hizo la presentación de la nueva instalación en un acto de recepción pública, el día 20 de Enero de 1960, ante la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid (Candeira, 1933). De fecha coetánea al mencionado montaje se conserva una pintura al óleo con la representación del retablo hipotéticamente ubicado en la iglesia de San Benito, original de Mariano Cossío, realizada al dictado de la descripción de Candeira (Figura 1) .

Las vicisitudes de este retablo comenzaron poco después de ser contratada la ejecución del retablo al escultor Alonso Berruguete por el Abad Fray Alonso de Toro en 1526. Una vez finalizado, el genial artista tuvo desacuerdos con los tasadores nombrados por la comunidad religiosa por no dar éstos su conformidad a la obra. Las desavenencias terminaron en pleitos hasta darlo por bien hecho, y acabado en 1534.

Posteriormente, se introdujeron en él algunas modificaciones, en algunos casos inevitables, como la sustitución por razones litúrgicas del Sagrario original por un ostentorio o tabernáculo barroco, y en otros casos evitables, como las causadas por la Desamortización. Para evitar la pérdida de la estructura arquitectónica y de sus esculturas se desmontó el retablo parcialmente y se trasladó, sin orden, al Museo Provincial de Bellas

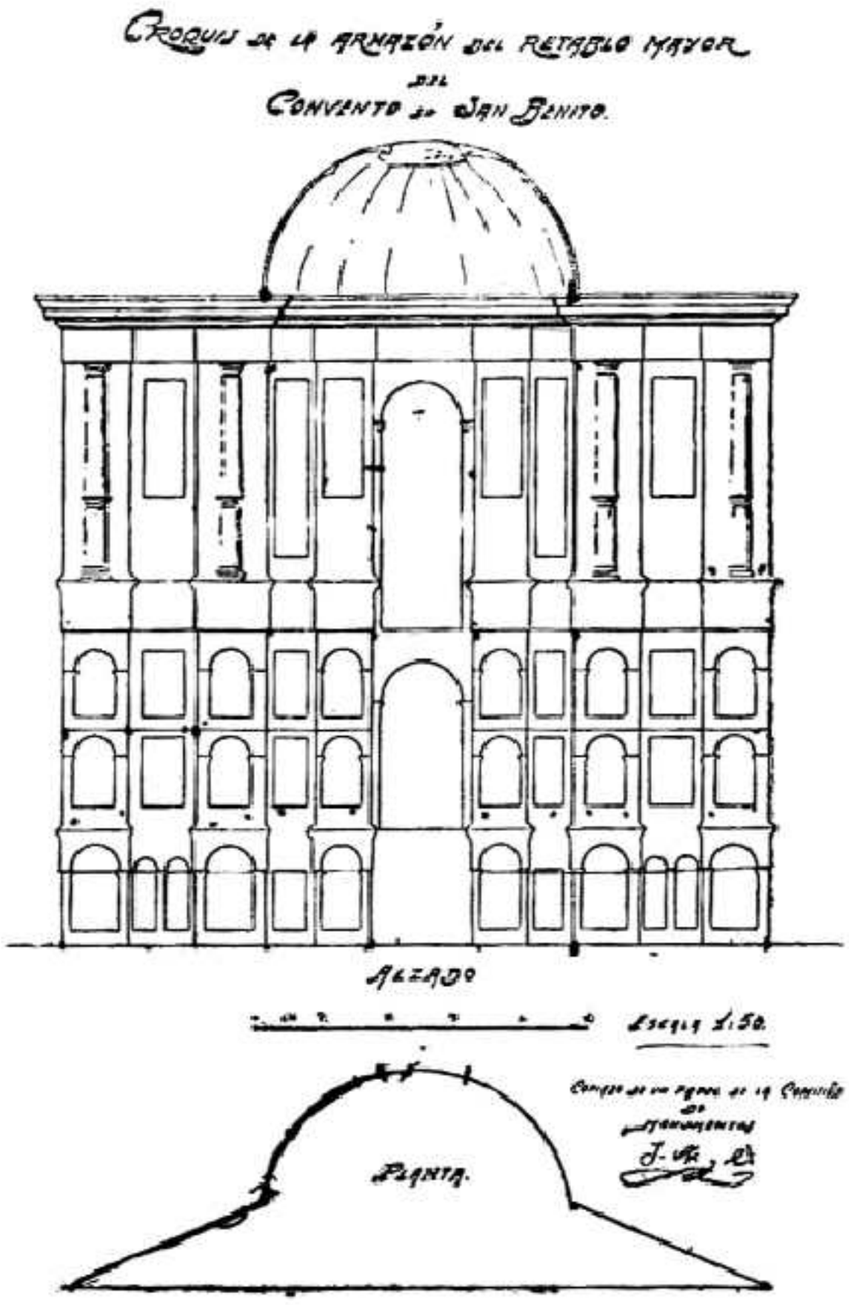


Figura 2: Croquis del Armazón
del retablo mayor de San Benito

Artes, alojado en el Palacio de Santa Cruz, donde se expusieron algunos elementos a modo de pedestales, ménsulas, etc. La mutilación de piezas y su ignorante acoplamiento fue el inicio de una restauración inadecuada.

En 1881 se encargó al arquitecto Iturralde un croquis del retablo en la iglesia de San Benito aunque ya faltaban pilastras, frisos, basamentos, y los frontones de los laterales y semicúpula del ático que apoyaba sobre el cuerpo central. Sin embargo, este croquis fue lo suficientemente exacto en disposición de la planta y proporción de los alzados como para facilitar a Candeira su reconstrucción y a nosotros corroborar parte del estudio de Candeira y corregir errores de su instalación (Figura 2).

Resumen cronológico de intervenciones desde el contrato del retablo hasta su llegada al actual Museo Nacional de Escultura

Las intervenciones sufridas en este retablo son muchas y de diversa índole, sin embargo, nos centraremos sólo en las conocidas y constatadas por referencias documentales:

8 de noviembre de 1526: Se contrata el retablo entre Berruguete y el abad Fray Alonso de Toro.

29 de julio de 1533: Comunicación al maestro de la disconformidad de los tasadores con la ejecución.

1533 /1534 : Primera intervención. A Berruguete se le exige realizar una serie de arreglos antes de dar el visto bueno al retablo. Las correcciones que se hicieron no se han podido determinar, ni se sabe si fue el mismo Berruguete quien reparó o mandó reparar el retablo. Incluso, se debieron de dar por buenas algunas imperfecciones, valorando más al artista que al orfebre.

14 de Enero de 1534: Se acepta la tasación "*ansí como agora está le damos por bien hecho y acabado*".

Con anterioridad a 1800: Segunda intervención. El Padre Mazón, archivero del convento, reconoce a Bosarte los documentos contemporáneos en los que se contiene que se arrancó la custodia original primitiva y se montó en su lugar un tabernáculo de estilo barroco.

1803: Isidoro Bosarte describe en su libro, de modo exhaustivo, el retablo tal y como lo ve tras su visita. Es la única descripción que se conoce de cómo era el retablo.

Con anterioridad a 1836: En inventario sin fecha de las colecciones del Museo ya se reflejan los bienes trasladados desde el Monasterio de San Benito aunque no se precisa si pertenecen al retablo mayor.

15 de Agosto de 1837: El Capitán General ordena recoger todos los bienes desamortizados de San Benito.

8 de Agosto de 1842: En esta fecha los retablos aún estaban en San Benito.

4 de Octubre de 1842: En la inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes se dice que hay en él obras de Berruguete.

21 de Enero de 1845: Inventario y descripción de todos los elementos que se trasladaron al Museo

(relieves, bustos, escultura de la Concepción, tres esculturas del Calvario, columnas, y el zócalo inferior). No se habla de la imagen de San Benito ni de las esculturas de bulto de los nichos.

7 de marzo de 1878: Acto de entrega por el ramo de Guerra de San Benito al Ayuntamiento de Valladolid, para uso de culto. Se hace constar que existe un retablo en su esqueleto, y en la parte superior de éste, una concha, todo ello en muy mal estado. Desde esta fecha la iglesia tuvo diferentes destinos (fragua, taller de carpintería, almacén, parque municipal).

20 de Enero de 1881: Se encarga al arquitecto Iturralde realizar un plano del retablo existente en este momento. Posteriormente manifestó que había hecho copia exacta de lo conocido del retablo y que se había iniciado el desmontaje y numeración de las piezas. Todos los restos existentes del retablo mayor en la iglesia de San Benito se trasladarón al Museo Provincial de Bellas Artes, instalado en el ex-colegio de Santa Cruz. Tras continuadas solicitudes cursadas por el ramo de Guerra se acuerda el traslado a la iglesia de un Crucifijo, una mesa de altar y la sillería depositados en el Museo para abrir la iglesia al culto.

29 de Abril de 1881: Consta el resguardo del traslado a la Iglesia de San Benito de un Crucifijo, la mesa de altar y la sillería procedentes del suprimido convento de San Francisco.

1881: No se abrió la iglesia al culto. El crucifijo permaneció en su interior y al cabo del tiempo se olvidó de dónde procedía y quién era su autor. Le llamaron *Cristo de los Afligidos*. Quien por entonces restauró la escultura dijo que era buena obra.

1913: Juan Agapito y Revilla buscó el "desaparecido" Cristo identificándolo con el llamado de los "afligidos". Le informaron que había sido restaurado en dos ocasiones, una de ellas por el escultor local Mariano Chicote.

1923: El Crucifijo se reintegra definitivamente en las salas del Museo.

1932: Se inicia el proceso de traslado y montaje de los restos del retablo en el Colegio de San Gregorio, sede del futuro Museo Nacional de Escultura (1933), adaptándose la disposición y distribución que ha tenido hasta su última intervención..

2001: Desmontaje de los módulos, inventariado y base de datos documental. Restauración de elementos.

Estudio de la instalación y montaje del retablo realizado en 1933

En 1933, Candeira consigue reconstruir parcialmente el retablo, apoyándose en el croquis que el arquitecto Iturralde había hecho de la estructura del retablo. Esta reconstrucción se hizo en módulos, por separado, y se hallaban reprentados los cuerpos primero, segundo, además del banco (Figura 3). En líneas generales el montaje fue fiel a los documentos existentes hasta entonces. Sin embargo, la falta de numerosos elementos obligó a incluir reproducciones de distintos materiales siguiendo criterios museísticos.

En la presentación de su trabajo, Candeira (1933) explica las razones que le guiaron a elegir las posibles soluciones, y anota las faltas y lagunas que no se atrevió o no supo resolver. Relata que han pasado veinticinco años desde el primer intento de reconstrucción, e identifica adaptaciones ya hechas de las que duda de su

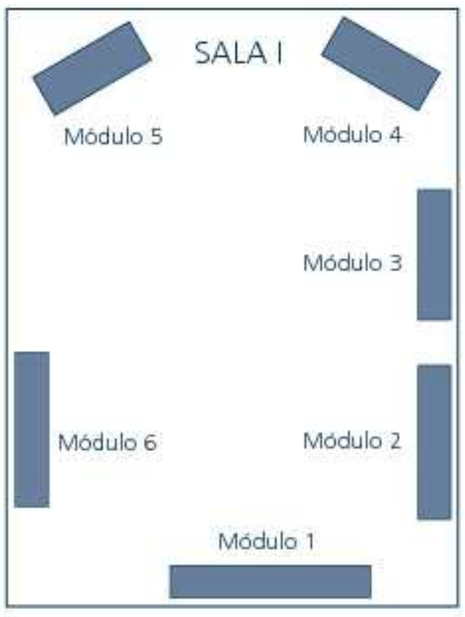


Figura 3:
Ubicación de los módulos reconstruidos en 1933

Figura 4: Tableros del zócalo sobre fondo azul y rojo

Figura 5: Reconstrucción parcial del banco por Candeira

exactitud. *"Aún quedan entre los despojos que un día se amontonaron en los sótanos del Palacio de Santa Cruz, antiguo Museo Provincia, restos mutilados de indudable procedencia berruguetesca, cuyo lugar en el retablo es para mi dudoso o ignorado"*. Del zócalo, Candeira reconoce dos tableros con fondo blanco, rojo y azul pálido *"imposible para mi reconstruirlo, apoyándome en tan poca cosa"* (Figura 4). Del banco, reconoce fragmentos que le permitieron reconstruir uno de los seis a base de recortar y adaptar tableros, sin la suficiente seguridad de ubicarlos donde estuvieron colocados en origen (Figura 5). *"Han desaparecido los nichos pareados, de menor tamaño de los anteriores, que en el croquis de Iturralde se figuran en la mitad del banco de los cuerpos laterales. Algunas columnillas abalaustradas, esgrafiadas con una vibrante policromía pudieran ser de esa parte del retablo, y se exponen sueltas, entre los objetos del la tercera Sala del Museo"* .

Sobre el primer cuerpo explica, *"faltaban los zócalos y frisos de debajo y encima de los nichos menores, y partes del nicho central donde iría la figura de San Benito. El zócalo llegó a nosotros mutilado y falta toda la concha que debió cerrarlo"*. La ordenación que efectuó de los elementos existentes se ajustaba probablemente a la realidad, sin embargo, especificó que cometía una alteración al invertir la posición de las tablas de la "Huida a Egipto" y "Nacimiento" por los relieves y, con ello, sacrificó la exactitud arqueológica al criterio museístico.

Para hacer este montaje se adaptaron cornisas, traspilatras y hornacinas originales, se añadieron elementos nuevos en columnas, y se hicieron reproducciones en escayola de elementos ya existentes. Probablemente, en el criterio museístico de Candeira prevaleció la idea de recrear espacios modulares que sirvieran como marco a las tablas, esculturas y relieves, sobre la idea de reconstruir fielmente lo que estudió del retablo. Para crear estos conjuntos utilizó la descripción de Bosarte pero no buscó la armonía arquitectónica ni las dimensiones originales probablemente porque, desde que se desmontó completamente el retablo en 1881, se descartó la idea de la reconstrucción por su elevado coste.

El segundo cuerpo, se instala con una ordenación similar al primero guardando las mismas proporciones, sin embargo, se diferencian el arquitrabe, el friso y el entablamento. Las traspilastras se distinguen del cuerpo anterior en el capitel y la decoración. Los bustos enmarcados por tondos resultan con ubicación extraña pero según las explicaciones de Candeira no encontró testigo de su colocación y los *"dejé salientes sin gran convencimiento de haber acertado"*.

La Virgen de la Asunción se coloca en su hornacina pero al carecer de la venera de remate dice Candeira *"la coroné con una de mi invención que tiene el defecto fundamental e intencionado de un estilo impuro, más bien barroco"*. En cuanto a la colocación de los ángeles alrededor de la Virgen, no se atreve a decidir su colocación *"me ha parecido preferible exponer la obra con su esquemática frialdad"* (Figura 6).

En los tanteos de montaje del ático Candeira exhuma todos los restos y hace un intento de montaje comprobando entonces que el Crucifijo, San Juan y la Virgen no pueden ir colocados dentro de la venera. Finalmente los fragmentos de la venera quedan de nuevo guardados en el almacén aprovechando sólo el fragmento central sobre el que se instalará el Calvario en la Sala II del Museo (Figura 7). La ubicación de los soldados pretorianos y Sibilas no estaba muy clara por ello decidió la instalación de los soldados en la parte más alta de un módulo.

Figura 6: Coronación de la hornaciona barroca de la Virgen de la Asunción

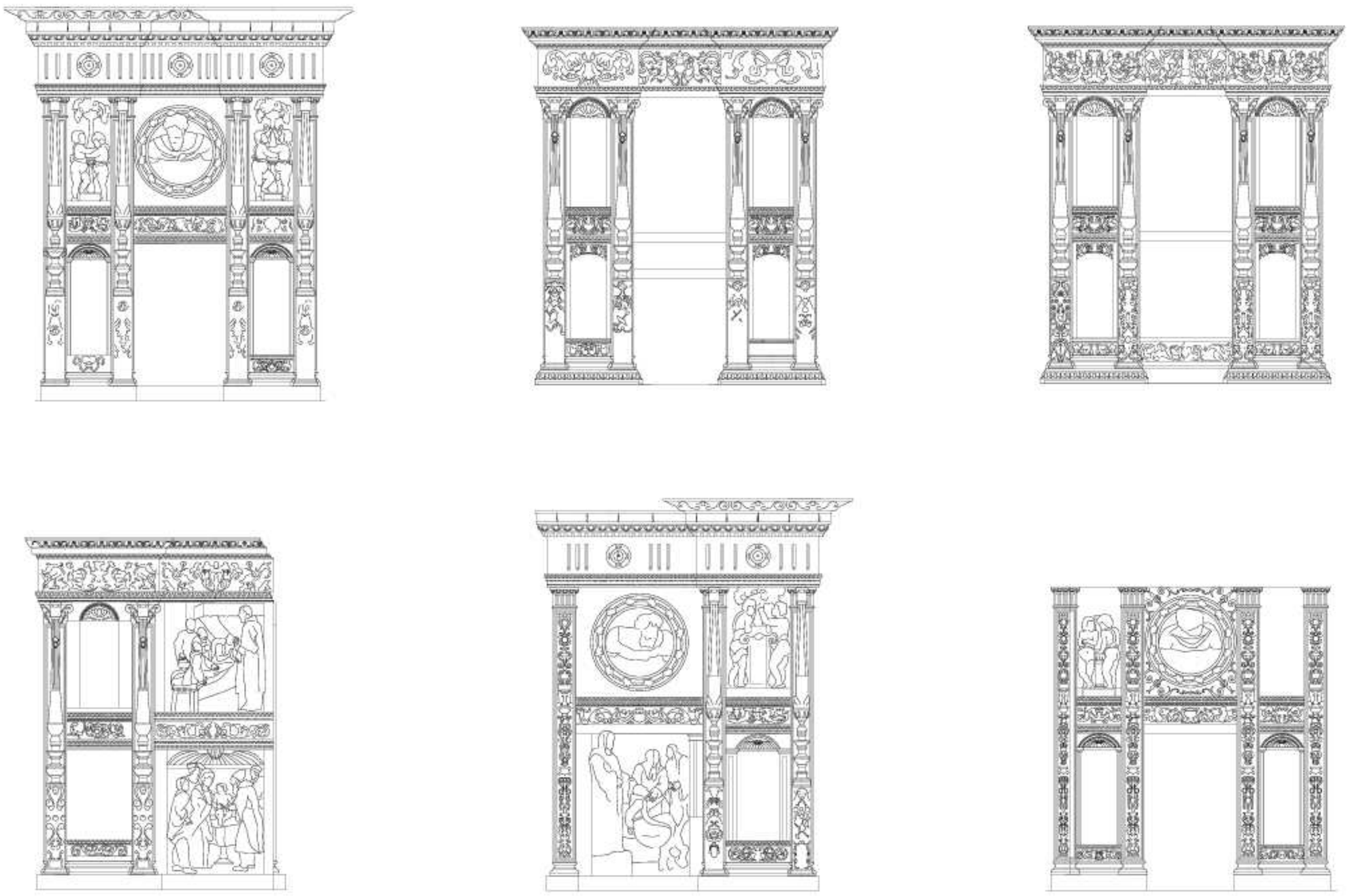
Criterios, métodos y materiales utilizados en la reconstrucción de Candeira

Los criterios de restauración y reconstrucción de elementos utilizados en este montaje, fueron coincidentes con los criterios actuales, puesto que hoy en día los criterios de reproducción de elementos son muy similares, existiendo sólo cambios en los materiales.

a) Métodos: El clavado como fijación de piezas no se hizo adecuadamente, ya que las puntas extremadamente largas produjeron el resquebrajado y rotura de muchas piezas.

b) Materiales: No se conoce documentación que refleje las intervenciones posteriores a la fecha de instalación de los módulos en la década de los años treinta, por tanto, todos los materiales utilizados son aquellos con que se contaba a principios del siglo XX: contrachapados y tableros de pino, y pinturas al temple. En el montaje y agrupación de los restos de retablo en módulos, se hicieron reproducciones de numerosos tableros y frisos que en algunos casos fueron pura

Figura 7: Montaje del ático realizado por Candeira (Fot.: Archivo Fotográfico del MNE)



Planos 1-6: Planimetrías de los módulos del retablo en el Museo Nacional de Escultura

invención para facilitar el ajuste de otras piezas. Así encontramos gran variedad de reproducciones en distinto soporte:

b. 1) Escayola: En este material se rehicieron todos los elementos que tenían volumen y función decorativa. Se utilizó para reproducir mediante molde modelos de piezas ya existentes como hornacinas, molduras de entrepaño, arquitrabes o capiteles, elementos que carecían de función de carga.

b. 2) Madera de conífera: En madera se rehicieron todos los elementos con función estructural y de carga. Se crearon elementos inexistentes e innecesarios como bases de tambores, y bases de crátera, otros ya existentes como sicter, hornacinas o balaustres que copiaron sin talla. Los injertos en faltas de soporte se hicieron también en madera evitando en todo caso la talla.

b. 3) Tableros de ocumen: Se utilizó para cubrir espacios libres de piezas decorativas planas y en las que la importancia del dibujo y decoración prevalecía sobre el volumen como es el caso de frisos, metopas, o entrepaños, etc. Se hicieron y decoraron planchas de ocumen para simular tableros, se pintaron a color con libertad creativa, siguiendo el modelo estético de Berruguete.

Intervenciones recientes

a) Desmontaje de Módulos Instalados en Exposición: Previo al desmontaje de los módulos se hizo un estudio exhaustivo de la instalación existente, se tomaron medidas generales unitarias y trazaron planos a escala de cada módulo, con dibujos gráficos de cada elemento (Planos 1-6).

b) Recopilación e inventariado de elementos considerados del retablo: Todos los elementos depositados en el almacén del Palacio de Villena, se recogieron y trasladaron a las salas-taller instaladas en el edificio principal del Museo para su identificación e inventariado con el resto de piezas colocadas en los módulos. Se recogieron un total de 157 piezas y fragmentos.

c) Despiece de elementos no originales y originales adaptados: Con el fin de estudiar cada pieza de modo unitario y localizar su ubicación en el desaparecido retablo, se procedió al despiece de todos aquellos elementos que fueron adaptados o unidos para conformar el montaje de Candeira. Así encontramos piezas reproducidas en escayola partiendo de originales, otras de pura invención y finalmente, otras desarrolladas a partir de una lógica estética. Finalizado el despiece completo de todos los elementos del retablo se procedió a su inventariado.

d) Estudio unitario de elementos. Fichas técnicas: Para el estudio de cada pieza se realizaron fichas técnicas de cada elemento en las que se recogía toda la información relevante por unidades, incluyendo dibujos y croquis para su estudio en tres dimensiones. Con toda la información recogida en estas fichas se alimentó una base de datos diseñada a tal fin.

e) Base de Datos documental: Sobre la base de datos File Maker 5 Pro se generó una nueva base de datos a medida del retablo de San Benito, en la que han quedado registrados todos los elementos que lo componen, un total de 516 piezas donde se incluyen tablas, esculturas, relieves, y arquitectura. La información recogida de cada pieza engloba: la identificación de la pieza, el estado actual, las intervenciones para su conservación y restauración (tratamientos realizados, analítica), comentarios y observaciones y montaje final. Finalmente la identificación de cada pieza queda latente con una etiqueta adhesiva en la que se puede leer a través de un código de barras toda la información existente sobre la misma. Para facilitar la identificación sin necesidad de utilizar un lector de código de barras en la misma etiqueta se añadió en literales: nº de pieza, objeto de que se trata y signatura.

f) Restauración de los elementos de la mazonería: En la intervención realizada sobre los elementos de la mazonería en lo referente tanto a soporte como a policromías se incluyeron todos los elementos añadidos y elementos de reposición ya que se consideraron

Figura 8: Proceso de eliminación de repintes en las vírgenes del ático y de la Asunción

restauraciones históricas. Únicamente se desecharon las reposiciones de escayola.

g) Restauración de las esculturas San Benito, Virgen de la Asunción, San Juan, Virgen y Cristo del ático: En la restauración de las esculturas fue de especial importancia la eliminación de todos los repintes existentes sobre las policromías para recuperar el modelado de la talla y la riqueza de las policromías (Figura 8).

h) Planimetrías y desarrollo horizontal por cuerpos del retablo (Figura 9).

i) Resultado de la investigación y estudio del retablo de San Benito (Figura 10).

Figura 9: Planimetría del primer y segundo cuerpo y del ático

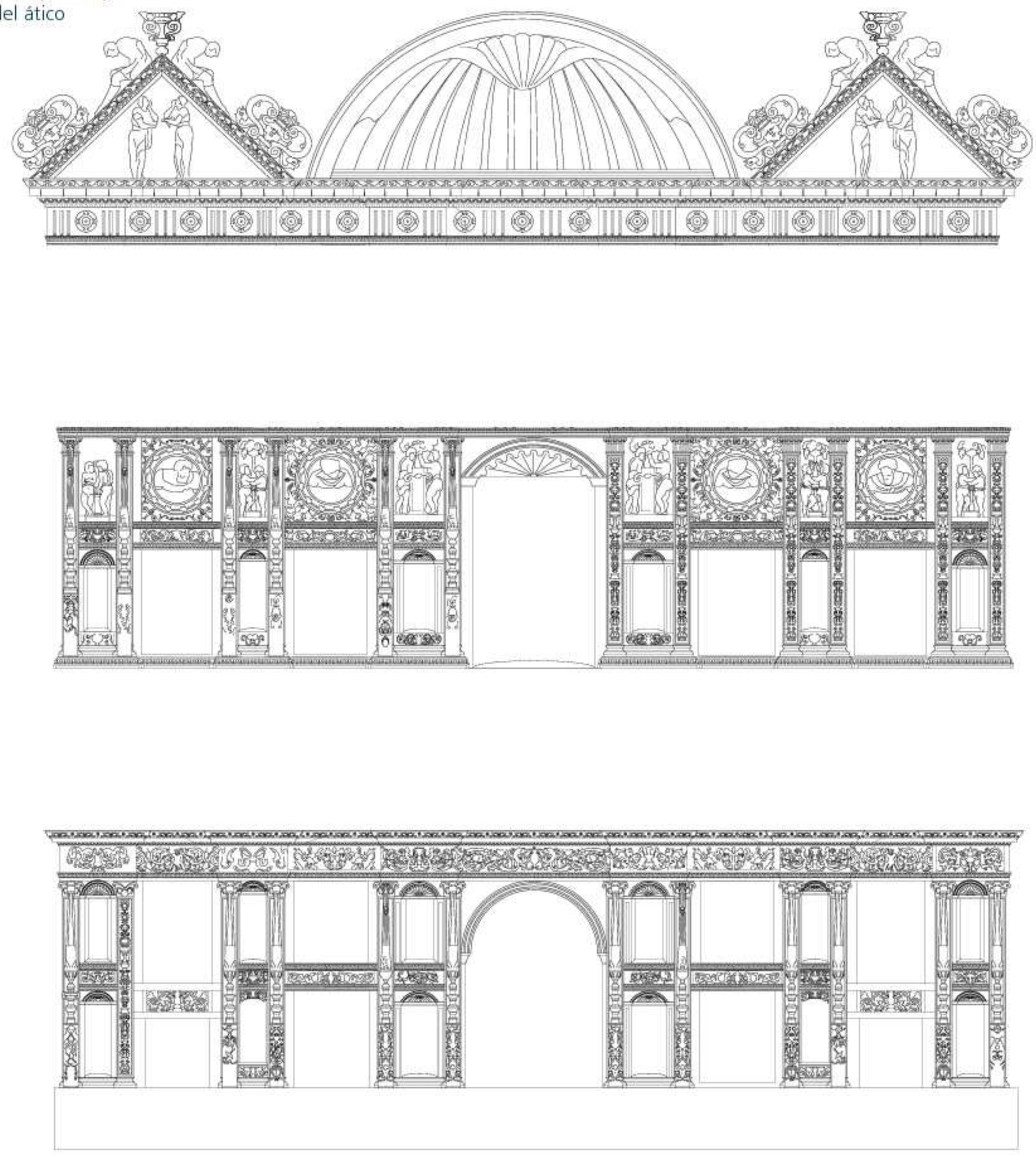


Figura 10: Reproducción en imagen virtual del retablo de San Benito

BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA, J. (1913): "Los retablos de San Benito el Real", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* pp. 193-206.

AGAPITO Y REVILLA, J. (1926): "Los restos del retablo mayor de San Benito". *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Núm. 5, mayo.*

CANDEIRA , C. (1933): "Estudio y Reconstrucción del retablo de San Benito el Real, obra de Alonso Berruguete", *Discurso ante la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, el día 20 de Enero de 1960, pág. 24-26, pág. 36-41.

FORTUNY RECUPERADO

Guillermo de Osma

Madrid

Resumen: El nuevo Museo del Traje en Madrid se ha visto substancialmente enriquecido con la adquisición de una de las más importantes colecciones de trajes y telas del artista español Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 – Venecia, 1949). Artista polifacético, pintor, grabador, fotógrafo, escenógrafo, técnico de la luz, inventor, creador de telas y trajes, Fortuny desarrolló su obra en el palacio Pesaro-Orfei, hoy Museo Fortuny, en Venecia. Su concepto del vestido, supuso un cambio revolucionario en la manera de vestir. Sus trajes inspirados en las técnicas griegas y en las indumentarias orientales realizados con sus famosas sedas plisadas como el *Delphos*, o con terciopelos estampados, se adaptaban libremente a las formas del cuerpo natural, liberando a la mujer de los artificios de la moda de principios del siglo XX. En esta innovadora manera de concebir el traje y el cuerpo fue fundamental la influencia de los movimientos de reforma del traje y su formación de pintor. Influyó en la moda y en el cambio progresivo de la moral y de las costumbres en la primera mitad del siglo XX. Artistas y actrices como Eleonora Duse, Isadora Duncan, Lilian Gish y mujeres del gran mundo como las heroínas de Proust, vistieron sus trajes. La sencillez y extraordinaria calidad de sus vestidos "concebidos como obras de arte", siguen influyendo y fascinando a muchos diseñadores y coleccionistas.

Palabras clave: Drapeado, Museo del Traje, Pliegues, Vestidos pantalla, Luminotecnia, Adquisición, Colección Fortuny.

Summary: The new Costume Museum in Madrid has been substantially enriched with the acquisition of one of the most important collections of garments and fabrics by the Spanish artist Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 – Venice, 1949). A many-sided artist, painter, engraver, photographer, scenographer, lighting technician, inventor, creator of fabrics and garments, Fortuny produced his work in the Pesaro-Orfei Palace, today the Fortuny Museum, in Venice. His concept of clothing signified a revolutionary change in how women dressed. His dresses, inspired by the Greek techniques and oriental garments, made with his famous pleated silks, like the *Delphos*, or with velvet prints, adapted freely to the shape of the natural body, liberating women from the artifices of fashion imposed upon them at the beginning of the twentieth century. The influence of the movements for the reform of dress and his training as a painter were fundamental to this innovative way of conceiving a garment and the body. He influenced fashion and the progressive change in morals and custom in the first half of the twentieth century. Artists and actresses, such as Eleonora Duse, Isadora Duncan, Lilian Gish, and women of the grand world such as the heroines of Proust, wore his garments. The simplicity and extraordinary quality of his dresses "conceived as works of art", continue to influence and fascinate many designers and collectors.n

Key words: Drapery, Costume Museum, Pleats, Lampshade dress, stage-lighting, acquisition, Fortuny collection.

Guillermo de Osma *es historiador del arte y galerista. Es autor del libro Mariano Fortuny: his life and work, publicado en Londres en 1980.*

El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, recientemente inaugurado, ha reservado al creador Mariano Fortuny una posición privilegiada, dedicándole una sala monográfica. Las piezas que se exhiben pertenecen a una colección adquirida por el Estado en 2003, y que fue iniciada hacia 1945 por la austriaca Liselotte Höhs, discípula y amiga del artista. Se trata de una colección extraordinaria, formada por un total de 470 piezas, en la que podemos distinguir dos grandes grupos:

1. Obras originales del propio Fortuny: La parte de la colección diseñada, fabricada y estampada por Mariano Fortuny consta de fragmentos de tejidos diversos en seda, terciopelo, algodón, lino... (144 piezas) y de indumentaria (88 piezas) de entre las que destacan los Delphos, Abas y prendas en gasa con motivos decorativos de inspiración clásica, así como algunas que formaron parte del vestuario de la película de Orson Welles, Otello;

2. Otra serie de piezas de indumentaria y tejidos de diversas épocas y muy variadas procedencias; entre ellas hay fragmentos de tejidos europeos, de los siglos XVI al XIX; 19 prendas de indumentaria europea, la mayoría del siglo XVIII, y otras prendas asiáticas y de Oriente Medio

Las creaciones de Fortuny son piezas únicas, artesanales, cuya singularidad estética y rara perfección técnica ha sido siempre subrayada por cuantos han estudiado su obra. Son hoy un bien codiciado por los museos del mundo entero y rara vez se presenta en el mercado la oportunidad de adquirirlos, con precios cada vez más altos. La única colección comparable sería la conservada en la propia casa palacio donde el artista vivió en Venecia, el Palacio Orfei. La colección se ha adquirido a través de una dación en pago de impuestos realizada por la entidad Industria de Diseño Textil, S.A. (INDITEX).

SGME, MECD

Figura 1: Mariano Fortuny en su caballete, hacia 1930
(Fot.: Archivo Condesa Gozzi, Venecia)

"No vestimos nuestro cuerpo, sino nuestro espíritu"
James Laver

Todos los estudiosos del traje están de acuerdo en que el origen del vestido trasciende a la necesidad de cubrirse por factores climáticos o de abrigo y que responde a una necesidad de un orden más elevado y por supuesto más complejo. Como dice el escritor y ensayista francés Jacques Laurent "es entre el nacimiento de la religión y del arte que habría que situar el de la vestimenta, es decir en el orden de lo mágico, y no en el capítulo de las armas, anzuelos o instrumentos agrícolas[1]"; es decir, en el orden de lo práctico y lo eficaz. O como ha dicho algún otro estudioso, el vestido está más cerca de un Rubens que de una silla.

[1] Laurent, 1979: 9

Las implicaciones del vestido y del vestirse en cualquier aspecto que tiene que ver con el ser humano como la estética, la moral, el comportamiento social, la economía, la psicología, la antropología, el arte, la religión... son inmediatas y al mismo tiempo de una gran complejidad. El vestido tiene la capacidad de transformar, de representar, de ilustrar, de dar poder, de asociar y de hacernos diferentes. Por esto mismo, quizá el traje sea lo más revelador del individuo, de una época precisa y de una sociedad.

El vestido es una segunda piel y como tal refleja la visión de cada época sobre el cuerpo y, en el fondo, sobre el desnudo, al que está tan íntimamente ligado. En la historia del traje hay momentos en los que el cuerpo natural es respetado y otros en cambio, en los que se ha buscado cambiarlo y transformarlo, a menudo deformándolo.

En el devenir de este fascinante diálogo entre cuerpo y vestido hay un periodo particularmente interesante, que se desarrolla más o menos entre 1860 y 1925. En este lapso se produce un cambio fundamental en la percepción del cuerpo y por lo tanto del vestido y en esa transformación el artista Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) va a jugar un papel fundamental (Figura1).

Mariano Fortuny fue el creador de los legendarios trajes que vistieron mujeres como La Duse, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Lilian Gish,... y las heroínas de D'Annunzio, Hartley y Proust. Es este último el que mejor describirá – en numerosos párrafos de *A la búsqueda del tiempo perdido*- la personalidad de estos vestidos analizando sus orígenes y su capacidad de transformar no sólo a la mujer que lo porta, sino también al espectador que lo contempla y admira. Como si ese vestido fuera más que un traje por bello que sea; como si ese vestido fuera más bien un cuadro que se admira, se estudia y se valora; como si ese vestido fuera una obra de arte y no un producto de la moda destinado a cambiar y perecer en el tiempo.

Efectivamente, Fortuny no fue un modisto sino un artista que creó trajes sin pensar en la clientela, las temporadas, las revistas o el comercio de la moda. Creó sus vestidos al margen del poderoso sistema de la moda, y por lo tanto no sujetos a los cambios del gusto ni a los caprichos de ésta. Sus trajes tienen hoy la misma vigencia y frescura que cuando fueron creados a principios de siglo y son buscados ávidamente por museos y coleccionistas. Para comprender esta manera de entender el traje, es necesario recordar que Fortuny era un artista polifacético, que ha dejado su impronta en el terreno de la pintura, del grabado, de la fotografía, de la luminotecnia, de la escenografía, de la decoración, del diseño, de la creación textil y del vestido. Para él, el proceso técnico, la investigación sobre los materiales y su elaboración están estrechamente vinculados a la obra final, formando parte esencial de la misma. Llegó a registrar en la Oficina Nacional de la Propiedad Industrial de París una veintena de inventos desde sus sistemas de iluminación hasta un sistema de propulsión de barcos, pasando por su sistema de plisado o de impresión policroma sobre tejidos. Para Fortuny no hay barreras entre artes decorativas y bellas artes, entre artes mayores y menores, entre arte, técnica y el trabajo artesanal. Tiene horror de los intermediarios, de tener que contar con los demás, de que le pongan trabas a su voluntad creativa. Él quiere hacer las cosas a su manera desde el principio hasta el final, de la materia prima al producto artístico. Así produce los pigmentos de sus cuadros, ingenia sus propias técnicas para grabar, fabrica sus muebles y lámparas, encuaderna sus libros, estampa sus telas, según procedimientos secretos, confecciona sus trajes, que venderá en sus propias tiendas o a través de unos pocos agentes elegidos por él.

Si en cierto modo hace pensar en los líderes de los Movimientos de Reforma de las Artes Aplicadas, William Morris, Walter Crane o Henri Van de Velde, a diferencia de éstos y, más tarde, de los diseñadores del Art Decó, de los modernistas y racionalistas de los años 20 y 30, Fortuny no se siente obligado a una búsqueda nueva y constante de formas y se dedica fundamentalmente a reinterpretar el pasado con una

visión profundamente moderna de la función y de las posibilidades de la técnica. A veces sus resultados son más bien eclécticos e historicistas, otras veces como en el caso de sus trajes son de una modernidad visionaria. No es de extrañar que Issey Miyake, uno de los más interesantes creadores del vestido contemporáneo, para quien el traje es sinónimo de obra de arte, sea un gran admirador de Fortuny.

Nacido en Granada en 1871 es hijo del conocido pintor Mariano Fortuny (1838–1871). Fortuny, que con treinta y cuatro años era considerado en su época como uno de los más grandes artistas contemporáneos y gozaba de fama internacional, fue un importante coleccionista de objetos de las culturas árabes norteafricanas o hispánicas, como armas, cerámica o textiles. Autor de cuadros como el delicioso *Interior japonés* (Museo del Prado – Casón del Buen Retiro) donde Marianito aparece premonitoriamente jugando con unas telas de la colección de su padre. Mariano sólo tiene tres años cuando muere su padre. Su madre Cecilia de Madrazo mantendrá vivo ese gusto por el coleccionismo y el pasado. Es en París, en el taller de su tío Raimundo de Madrazo, donde Fortuny da sus primeros pasos artísticos en el mundo de la pintura. En París, aprende también las técnicas del grabador y los rudimentos de la fotografía. En 1889, su madre confiesa a su hermano Ricardo que París se ha convertido en una ciudad *"muy cara"*, *"ruidosa"* y *"llena de turistas"*, y decide trasladarse a la intemporal y silenciosa Venecia (Figura 2).

Fortuny, a los dieciocho años, se deja subyugar por esta Venecia finisecular, decadente pero sugerente, donde se encuentran D'Annunzio, Rilke, Henri James, Thomas Mann, la marquesa Cassatti..., gran parte de la élite social y artística de su época. Es la Venecia de la I Bienal -fundada en 1895-, pero también la Venecia de Proust *"cargada del precioso Oriente"*, celosa de sus Carpaccio, Bellini, Tiziano, Veronese y Tiépolo, orgullosa de sus legendarios decoradores, tejedores y artesanos. Todo un mundo que le va a inspirar.

Venecia será su ciudad de adopción. Instala su centro de operaciones en un magnífico palacio, el Pesaro–

Figura 2: Tienda de M. Fortuny en Venecia
(Fot.: Museo Fortuny, Venecia)

Figura 3: Interior del Palacio Fortuny en Venecia con sus cuadros, telas y unas lámparas equipadas de su sistema de luz indirecta
(Fot.: E. Momeñe, Madrid)

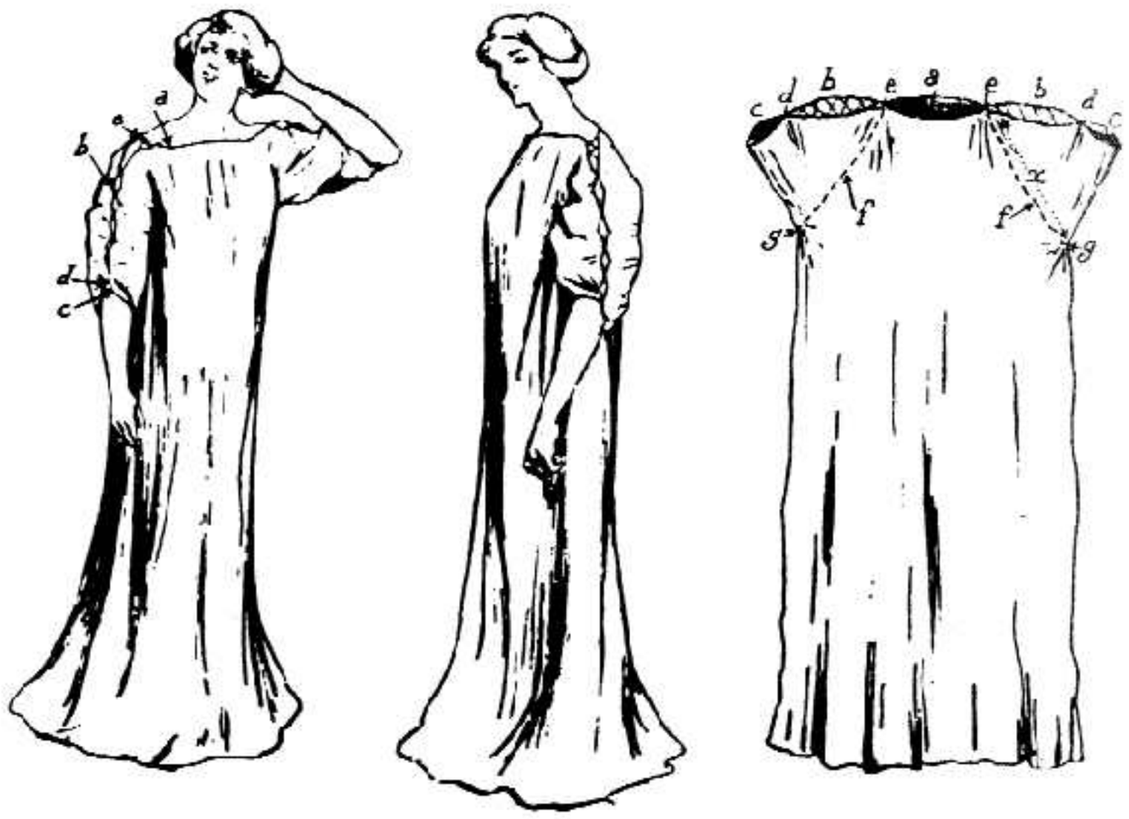


Figura 4: Dibujo de Fortuny que acompaña a la patente "Genre de Vêtement pour Femmes" registrada en París, en noviembre de 1909. Para Fortuny, el concepto del traje era como un invento

Orfei –hoy Museo Fortuny-, en el tranquilo campo de San Benetto, no lejos del bullicioso campo de San Stefano, paso obligado entre la plaza de San Marcos y la Academia. Poco a poco va ocupando los vastos espacios, donde instala sus diversos estudios y talleres: el de luminotecnia para sus experimentos con la luz indirecta y para sus escenografías, el de pintura el de estampación de telas (Figura 3).

El *sancta sanctorum* será la biblioteca donde junto a los libros, organiza sus extensos archivos y fuentes documentales en cajas forradas con sus telas y perfectamente organizados por temas, desde imágenes de "insectos" o "árboles", "arcos ojivales" o "edificios" a telas o cuadros de todas las épocas. Todo le puede servir o proporcionar una idea. Allí instala también su vivienda, abandonando definitivamente el palacio materno hacia 1899.

De Venecia parte en 1892 con su madre y su hermana en peregrinación a Bayreuth. La experiencia wagneriana será fundamental. La teoría del Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) refuerza su creencia en la interrelación de las artes y la iconografía wagneriana será fuente de inspiración de gran parte – la más interesante- de su obra plástica y grabada.

Decepcionado por el sistema de decorados pintados que tenían que cambiarse constantemente para poder plasmar las precisas indicaciones escénicas del maestro, interrumpiendo consecuentemente la representación teatral, Fortuny decide experimentar con las propiedades de la novedosa luz eléctrica. En 1901 patenta su sistema de iluminación escénica de luz indirecta lo que *"permite al escenógrafo mezclar sobre la escena sus colores, de pintar en el teatro como con una paleta*[3]*"*. Este descubrimiento lo completa con la realización de la *cúpula Fortuny*, abriendo el camino a la moderna escenografía teatral.

Su amigo Gabriel D'Annunzio le pide ese año que le ayude con el decorado y los trajes de la *Francesa Rimini*. La importante colección de tejidos antiguos de su madre le servirá sin duda de inspiración. Parece razonable pensar que estos suntuosos brocados y terciopelos con sus ricas texturas, sus colores profundos, sus oros patinados por el tiempo y el uso, despertaron su sensibilidad por el fascinante mundo de las telas. A partir de ahí, siente la inquietud por experimentar con los sistemas de impresión sobre tejidos y las posibilidades de realizar un vestido, al margen del complejo sistema de la moda. Moda que en esos años de principios de siglo imponía a la mujer una silueta que no correspondía a la forma natural del cuerpo, obligándolo al uso de artificios deformadores como los miriñaques, corsets y polisones.

En 1906 empieza trabajando con un gran velo de su creación, el *Velo Knossos*, un rectángulo de más de cuatro metros de largo que moldea de múltiples maneras sobre el cuerpo de la modelo. El *Knossos* le enseña a manejar el volumen, drapeándolo sobre el cuerpo, respetando sus formas naturales. En 1907 crea el primer *Delphos*, su traje más famoso, que con mínimas pero infinitas variaciones producirá hasta su muerte en 1949. Bautizado así en homenaje al auriga de Delphos, se inspira en las túnicas de las esculturas clásicas. El *Delphos* es esencialmente un rectángulo de tela con aberturas para el cuello y los brazos. Su punto de apoyo son los hombros, desde los que cae, de forma natural, adaptándose libremente a las formas del cuerpo, revelándolas sin falsos pudores. El concepto es en ese momento

[3] Fortuny, 1904: 3

tan innovador y revolucionario que decide patentarlo como un invento en París en 1909. (Figura 4)

El material que va a elegir será un satén de seda, que importaba de Japón, el tejido más ligero y adaptable al cuerpo, plisado en infinitos pliegues irregulares según procedimientos que nadie ha podido realmente desvelar. La variedad de colores, aplicados capa por capa como las veladuras de un cuadro, es extraordinaria. Son colores tan profundos y sutiles que cambian con la luz y el movimiento (Figura 5). Comentando uno de los vestidos de Albertine, Proust habla de *"un azul profundo que, a medida que sus ojos se fijaban en él, se transformaba en oro maleable, por esas mismas transmutaciones que ante la góndola que avanza transforma en metal llameante el azul del Gran Canal*[3]". Con esta idea tan básica va a producir miles de modelos, pero todos con ligeras variantes, de tal modo que, siendo tan sencillos y minimalistas, no hay dos *Delphos* iguales. A partir de este concepto desarrolla toda su gama de vestidos, túnicas, chaquetones, abrigos, mantos y capas de seda y terciopelo, que bautizaría con nombres como *Szeherezades*, *Chaquetas persas* o *Abbaias*.

La obra de Fortuny como diseñador de telas y creador de trajes –y en el fondo toda su obra- está determinada fundamentalmente por cuatro factores: el arte del pasado como fuente de inspiración, la presencia del Modernismo y del Movimiento Estético inglés y su concepción del arte y concretamente del traje; su educación como pintor de formación clásica que le enseña a respetar el cuerpo -es decir, el desnudo- como una forma natural y bella que debe cubrirse (vestirse) sin transformarla y la presencia de "lo oriental", que él conoce bien por su padre y que no sólo le proporciona motivos textiles o ideas para sus trajes, sino que le reafirma en la idea de que la vestimenta no tiene por qué cambiar al ritmo de la moda. La *djellabah* o el kimono no han sufrido transformaciones significantes en cientos de años, algo impensable en la indumentaria occidental.

Ni Fortuny es un modisto, ni su concepción del traje está relacionada con la alta moda, sino que está

Figura 5: Fotografía de M. Fortuny
de uno de sus Delphos, hacia 1909.
(Fot.: E. Momeñe-L. Höbs/ Museo Fortuny, Venecia)

mucho más cerca de los movimientos reformadores del diseño y del gusto, y por tanto de la moda, de fines del siglo XIX.

Tanto el Modernismo -el Art Nouveau- como el Movimiento Estético inglés pretenden llegar a crear un estilo moderno. La nueva estética debe reflejarse en el arte como en los objetos de la vida cotidiana, desde la arquitectura hasta el tenedor y la cuchara. Ambos movimientos expresan su preocupación por el vestido, que debe de ser artístico, higiénico y funcional, no sujeto al capricho "irracional" de la moda que ha creado un tipo de vestido opresor del cuerpo, como una armadura rígida y por tanto, según ellos, fea. Como escribe Proust hablando de una de las protagonistas de *A la busca del tiempo perdido*: *"la mujer parecía que estaba hecha de piezas diferentes, mal encajadas unas en otras*[5]*"*.

La obra de Mariano está más relacionada con las líneas que marca el Movimiento Estético que se desarrolla

[3] Fortuny, 1904: 3
[4] Proust, 1966: 428
[5] Proust, 1996a: 238

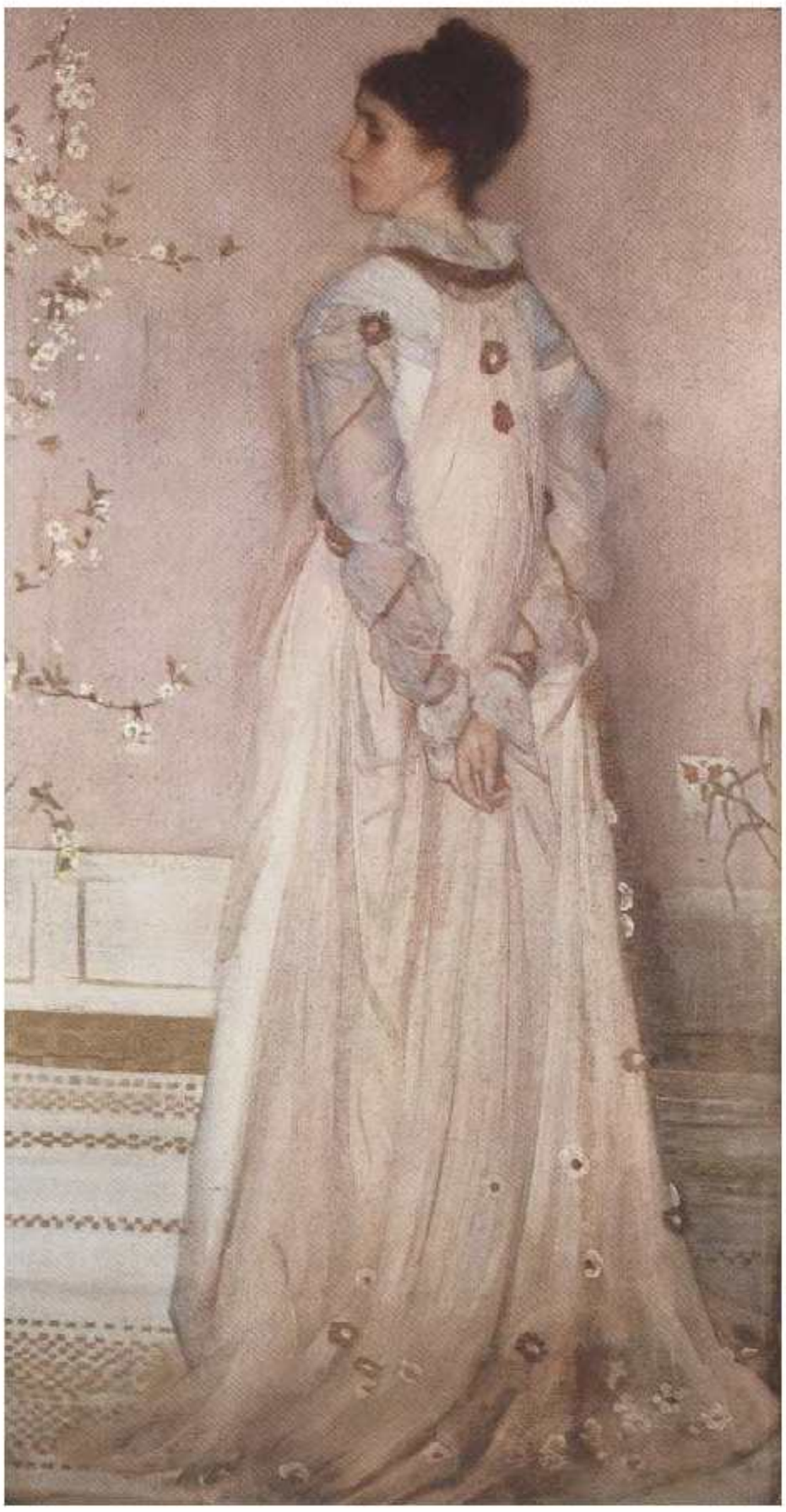


Figura 6: Whistler, *Retrato de Mrs. Frances Leyland*, 1871-1874. (Fot.: The Frick Colletion)

en Inglaterra desde mediados del siglo XIX. Hacia 1870 junto a los teóricos generales del diseño ya hay especialistas dedicados a la vestimenta, como Elizabeth Haweis que se dirige directamente a las mujeres, y que según ella, vestirían mejor y más barato en cuanto reconocieran al vestido como un producto artístico. Cada persona ha de buscar su estilo propio. Haweis, como lo haría el pintor Whistler, propone el traje de líneas fluidas a *"la Watteau"*. Otros se inspiran del traje medieval, pero es sobre todo el traje griego clásico, la túnica drapeada, el modelo que más les satisface.

Pero a la hora de realizar estos ideales, la mayoría de los creadores están todavía muy influidos por la mentalidad puritana y estricta de la época y los trajes no se liberan todo lo que se había predicado, incorporando elementos de la moda que rechazan, como lo demuestran los trajes que forman la primera exposición de la *National Health Society* de 1882. Es sobre todo en los cuadros y los dibujos de los artistas ligados al esteticismo donde con toda libertad y sin los condicionamientos morales de la época mejor se expresan los anhelos de los reformadores del traje y donde hay que buscar el testimonio de los trajes ideales de los estetas. Los cuadros de Moore, Leighton, Burne Jones, Alma-Tadema o Godward, enseñan una forma de vestir mucho más moderna -en cuanto a la liberación del cuerpo- que los logros de las agrupaciones para la reforma del traje. La importancia y el estudio minucioso de los trajes de las figuras de sus cuadros revela la preocupación de los teóricos por reformar el traje. Como dice el pintor y diseñador Walter Crane: *"Tenemos artistas actuales que a través de sus obras han influenciado sin duda el gusto contemporáneo sobre el traje, al menos en lo concerniente al vestido femenino*[6]*"*.

Quizás los artistas, que conocen perfectamente las formas humanas, sean los más aptos para diseñar el traje racional y bello de los estetas. Como dice Walter Crane: *"Si consideramos el traje como una parte del diseño, podemos conscientemente aplicar, al igual que en el diseño, los resultados de la experiencia artística y el conocimiento de la forma*[7]*"*. Y lo primero que enseña el estudio de la figura humana es a respetarla, por eso los trajes de estos pintores son muy simples, cuelgan de los hombros, tomando las formas del cuerpo que cubren.

Los pintores relacionados directamente con el Movimiento Estético como Albert Moore (1841-1893) marcan ya antecedentes mucho más directos con la obra de Fortuny: no sólo ideológicamente sino formalmente. Los trajes de las mujeres de Moore son fundamental-

[6] Crane, 1905: 175

[7] Crane, 1905: 178

mente griegos de inspiración, con una interpretación bastante libre y muestran una preocupación real por los pliegues, por unas tonalidades fundidas y suaves: blancos, amarillo limón, anaranjado, albaricoque, rosas que vamos a encontrar en los *Delphos* de Fortuny. Estos vestidos a veces están cubiertos por velos que recuerdan a los echarpes *Knossos* (Figura 6).

El artista Frederick Leighton (1830-1896) rechaza abiertamente la moda contemporánea por causas estéticas e "higiénicas". Leighton aboga por una moda liberadora: *"en la que ninguna forma, sea impuesta al artista por el modisto*[8]*"* y ambas reformas encuentran un ideal en el mundo clásico cuyos vestidos, según su forma de ver, no serán ni "obsoletos" ni "anacrónicos".

Leighton había visitado Grecia y conocía profundamente el arte griego. En bastantes casos sus modelos responden exactamente a los de las esculturas griegas. Su interés en las cualidades formales y en el dibujo lo reflejan también los trajes que tanto en la forma como en los colores recuerdan al *Delphos*, aunque él los ciñe con un cinturón que forma un pliegue (*Kolpos*). Utiliza una gama de tonos, similar a la de Moore, aunque sus colores son más metálicos y la luz juega un importante papel como en la seda y los pliegues del *Delphos* con sus colores ambiguos.

Lawrence Alma Tadema (1836-1912) comienza a pintar sus cuadros de tema romano y griego después de una visita a Pompeya en 1863. Dentro de los clasicistas, es el pintor de cuadros de género. Es el pintor de escenas de la vida romana con una profusión extraordinaria de detalles. Contemplar sus cuadros es una invitación a entrar en un mundo romano reproducido arqueológica pero ficticiamente como un decorado de película. No sin razón se ha dicho que sus cuadros inspiraron a Griffith y a Cecil B. De Mille. También los trajes de Tadema responden al modelo griego pero tiene mucha mayor variedad en los modelos y en la gama de colores que Moore y Leighton. Tadema que hizo de su casa al norte de Londres una casa romana tal como las veía en sus cuadros, diseñada por él así como los muebles y la

Figura 7:
L. Alma-Tadema, *Joven con túnica plisada y velo.* Detalle de *Silver Favourites*, 1903
(Fot.: City of Manchester Art Gallery)

Figura 8: A. Moore, *Shuttlecock*, 1869-1870
(Fot.: Birmingham Museum and Art Gallery)

decoración, tuvo una cierta influencia en la moda contemporánea que popularizó las "togas a la Tadema" (Figura 7).

Los intentos de los reformadores del traje tuvieron una influencia muy limitada en la vestimenta de la época. Algunas tiendas como Liberty's adoptaron algunos elementos innovadores, pero ni el poderoso sistema de la moda, ni la sociedad ni la moral contemporánea estaban preparadas para el cambio. Es verdad también

[8] AA. VV, 1978: 38

Figura 9: Vestido largo, escote de barco, de crep de seda azul claro, estampado con metal dorado con motivos de inspiración cretense. (Fot.: Archivo Fotográfico del Museo del Traje. CIPE)

que las propuestas eran limitadas, eclécticas y confusas y que las utópicas representaciones de los pintores plasmaban sus anhelos por un nuevo traje casi exclusivamente en la ficción de sus cuadros. En la vida real algunos de ellos diseñaron trajes para sus modelos, musas o amigas como Jane Morris, la mujer de William Morris, Elizabeth Siddal, musa del prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, Joanna Hifferman, la modelo de Whistler, o más tarde Gustav Klimt, para su compañera Emilie Flögge que tendría una tienda de modas en la Viena de la *Sezession*, pero no dejó de ser un círculo minoritario y familiar (Figura 8).

Fue Fortuny quien resolvió esta impotencia de los reformadores del traje haciendo real y posible el traje utópico de los artistas, revolucionando el concepto del vestido y del cuerpo. Este profundo cambio se viene también gestando desde la danza y el ballet. Isadora Duncan (1878-1927) abandona el *tutu* de la bailarina por la túnica clásica que le permite sus movimientos libres e improvisados. No es de extrañar que fuera una de las primeras mujeres en vestir los *Delphos* de Fortuny. A partir de 1909, los ballets rusos de Serge de Diaghilev continúan este proceso liberador. El innovador repertorio de movimientos, que utilizaban los bai-

larines con Nijinsky a la cabeza en ballets como *Cleopatra* (1909), *Sheherezade* (1910), sin duda uno de los que más impacto tuvieron, *El Dios Azul* (1912) o *L'Apres midi d'un faune* (1912), poco tenían que ver con el ballet clásico. El cuerpo empieza a descubrir y a recuperar su total capacidad plástica y necesitaba por lo tanto de unos trajes adecuados. Debajo de las túnicas de Bakst, Gontcharova y Larionov, los bailarines están casi desnudos. Los colores chillones e intensos, el elemento exótico de tono persa y oriental tuvieron una enorme influencia en el mundo del diseño y de la moda, como lo refleja un Paul Poiret.

Poiret (1879 – 1944) contemporáneo de Fortuny, fue el modisto que mejor reflejó este cambio y lo introdujo en el mundo de la moda. Poiret había aprendido el oficio con Jacques Doucet, uno de los grandes diseñadores de la Belle Epoque y un coleccionista de arte moderno. Por sugerencia de André Breton adquiriría *Las Señoritas de Avignon* de Picasso, entre muchas otras obras maestras del nuevo arte. Poiret, extravagante y teatral, abandonaría el corsé y diseñaría túnicas inspiradas del directorio hacia 1908. Conocía muy bien la obra de Fortuny. Regalaría a cada una de sus hijas un *Delphos* y en 1912 utilizaría un velo *Knossos* para realizar un traje para su mujer y musa Denise. La influencia de los Ballets Rusos le inspiraron trajes de fuerte color oriental como las faldas pantalón, mantos de terciopelos, turbantes, vestidos pantalla o kimonos. Trabajó con artistas como Dufy para el diseño de telas y los mejores dibujantes como Paul Iribe o Georges Lepape ilustraron sus creaciones. Pero su revolución se produjo dentro del intricado sistema de la moda, con sus cambios incesantes, colecciones de temporada y adornos de todo tipo, lejos de los sencillos modelos fortunianos.

La moda y la moral se adaptaron paulatinamente a este cambio. Aparece el cuerpo del nuevo siglo, deportivo, práctico y moderno. El desnudo deja de concebirse como algo oscuro para convertirse en algo natural y admirable que hay que respetar. Nadie, en su momento, entendió esto tan bien como Fortuny, y

Figura 10: Natasha Rambova, actriz y mujer de Rodolfo Valentino, con un Delphos, hacia 1924 (Fot.: J. Abbé/Washburn Gallery, N. Y)

nadie lo logra como él con sus trajes de concepción pura y minimalista. Como escribe Proust: *"De todos los vestidos o de todas las batas que llevaba madame de Germantes, los que parecían responder mejor a una intención determinada, tener un significado especial, eran esos vestidos pintados por Fortuny según antiguos dibujos de Venecia. ¿Es su carácter histórico, es más bien el hecho de que cada uno es único, lo que le da un carácter tan especial que la actitud de la mujer que lo lleva esperándonos, hablando con nosotros, toma una importancia excepcional, como si ese*

[9] Proust, 1996b: 33-34

[10] En este sentido es interesante notar que en el libro editado en Londres en 1904, The Treatment of Drapery in Art, por G. Woolliscroft Rhead, que fue muy utilizado por los artistas clasicistas, ilustra el esquema de una túnica que responde al del Delphos y la manera de guardarlo enrollado como lo hará Fortuny (Rhead, 1904: 44).

Figura 11: I. Miyake: *"Pleats Please"*, vestido plisado en colaboración con el artista Yamusama Morimura, 1996
(Fot.: T.Hawkinson/Fondation Cartier pour l´Art Contemporain)

Figura 12: Abrigo de forma rectangular, seda rosa con decoración geométrica aplicada en metal dorado que recuerda a motivos de la Secesión Vienesa.
(Fot.: Archivo Fotográfico Museo del Traje. CIPE)

traje fuera el resultado de una larga deliberación. Las toilettes *de hoy no tienen tanto carácter, excepto los trajes de Fortuny. Antes de vestir este o el otro traje, la mujer ha tenido que elegir entre dos no más o menos parecidos, sino profundamente individuales cada uno, tanto que se podría darles nombre[...][9]".*

Fortuny inventa en cierta manera el concepto del *"prêt à porter"*. Sus trajes, chaquetas y abrigos con sus formas rectangulares o en forma de "T" son muy fáciles de guardar y de transportar. *Los Delphos*, por ejemplo, se vendían en pequeñas cajas redondas, se guardaban enrollados haciendo un ovillo, para conservar mejor el plisado[10], pesaban muy poco y por lo tanto, era muy sencillo para una mujer llevarlos en una bolsa o una maleta a diferencia de los complicados y estructurados trajes contemporáneos (Figura 9).

Sin duda, en 1907, los primeros trajes de Fortuny fueron considerados casi "obscenos" y sólo se utilizaron como trajes de interior: *peignoirs*, *deshabilles* o *tea-gowns*, como lo haría Albertina, "la prisionera" de Proust. Fueron las mujeres de fuerte personalidad y "liberadas" como Isadora Duncan, Eleonora Duse, la princesa Murat o lady Diane Cooper las que primero vistieron estos trajes. A partir de los años 20 todas las mujeres elegantes tienen en su guardarropía unos *Fortunys*. Actrices como Lilian Gish, Natasha Rambova, Dolores del Río o Ethel Barymore fueron sus clientes. Desde hace unas décadas, sus míticos trajes los buscan afanosamente museos y coleccionistas (Figura 10). Son muchos los nombres famosos: Julie Christie, Lauren Bacall, Lauren Hutton o Tina Chow. Una de las colecciones más importantes es la de

Liselotte Höhs, pintora austríaca afincada en Venecia, que pudo adquirir muchas de sus piezas en los años 50 y 60 cuando no se valoraban como ahora.

Es una extraordinaria suerte y una brillante decisión que el Estado español haya recuperado la colección de trajes y telas de Fortuny de Liselotte Höhs para nuestro patrimonio, que sin duda, servirá de inspiración y de lección a muchos diseñadores. Fortuny que tuvo una gran relevancia en su épocas, ha influido a diseñadores actuales como Givenchy, Mary McFadden o Lagerfeld. Es sin duda Issey Miyake el que más genialmente ha reinterpretado el *Delphos* y su plisado en un lenguaje contemporáneo y experimental, con su colección –o más bien su concepto- "Pleats Please" (Figura 11) que lanza en 1990, y que sigue desarrollando en colaboración con artistas japoneses contemporáneos, con el mismo paradójico afán de Fortuny de hacer del vestido en sí algo perecedero, destinado a cambiar una obra de arte.

EXPOSICIONES

Madrid, Sala Exposiciones Banco de Bilbao. *El Fortuny de Venecia*. Octubre-noviembre de 1984 (Textos de Gimferrer, Osma y Fuso)

Madrid, Mercado Puerta de Toledo. *Mariano Fortuny y Madrazo*. 1988 (Textos de Bonet, Osma *et alt.*)

Florencia, Palazzo Strozzi. *Fortuny nella Belle Epoque*. Septiembre-octubre de 1984. (Textos de Nuzzi, Osma, Fuso et *alt.*)

Lion, Musée Historique des Tissus de Lyon. *Mariano Fortuny*. Abril-julio 1980 (Textos de G. de Osma)

Kioto, Kyoto Costume Institute. *Mariano Fortuny 1871-1949*. 1985 (Textos de Fukai, Kanai, Osma *et alt.*)

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1978): *Van Dyck in Check Trousers: Fancy Dress in Art and Life. 1700-1900*, Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo.

CRANE, W. (1905): *Ideals in Art*, London.

DESCHODT, A. M. (1979): *Mariano Fortuny: un magicien de Venise*, Editions du Regard, París.

FANELLI, G. y FANELLI, R. (1976): *Il disegno moderno: disegno, moda, architettura, 1890-1940*, Florencia.

FORTUNY, M. (1904): *Eclainage scénique: Systeme Fortuny*, París.

GÁLLEGO, J. (1976): "Marcel Proust, selección de ideas sobre el arte", *Revista de Ideas Estéticas*, 13.

GLYNN, P. y GLYNN, G. M. (1978): *In fashion: dress in the twentieth century*. George Allen and Unwin, Londres.

HAFEMANN, R. (1935): *Die Darstellung des modischen Kostüms als literarisches Ausdrucksmittel bei Marcel Proust*, Berlín.

LAURENT, J. (1979): *Le nu vetu et devetu*, Gallimard, París.

MARANGONI, G. (1928): "Le stoffe d'arte et l'arrendamento della casa", *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, vol. V.

MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A. (1957): *Quattro spagnoli a Venecia*, Venecia.

OSMA, G. (1980): *Mariano Fortuny: his life and work*, Ed. Rizzoli, Londres.

Íd. (1994): *The life and work of Mariano Fortuny*, Ed. Aurum Press, Londres.

Íd. (1998): "Mariano Fortuny. Creador del Delphos", *Datatèxtil*. pp. 27-44.

PROUST, M. (1954): A la Recherche du Temps Perdu, Ed. Pierre Clarac y André Ferré, 3 vols., París.

Íd. (1966): *A la búsqueda del tiempo perdido*, Alianza Editorial, Madrid.

Íd. (1996a): *Por el camino de Swan*, Alianza Forma, Madrid.

Íd. (1996b): *La prisionera*, Alianza Forma, Madrid.

RÉGNIER, H de. (1927): *L'Altana ou la Vie Venitienne*, 1899-1924, 2 vols., París.

WOOLLISCROFT RHEAD, G. (1904): *The Treatment of Drapery in Art*, London.

LAS MEDIDAS DE FOMENTO. APLICACIÓN DE LA NUEVA LEY DE MECENAZGO EN LOS MUSEOS

Luis Lafuente Batanero

Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, MECD

Resumen: En este artículo se realiza un repaso general a las medidas de fomento y mecenazgo que establece nuestro Ordenamiento Jurídico (Ley 16/1985, de 25 de junio; Ley 49/2002, de 23 de diciembre) y las posibilidades que tienen de ser aplicadas a los museos. No se trata de un estudio jurídico exhaustivo de las mismas sino de revisar las distintas medidas que plantean las normas, así como de analizar cuales de entre todas ellas se podrían beneficiar nuestros museos públicos.

Palabras clave: Museos, Mecenazgo, Incentivos fiscales, 1% Cultural

Summary: In this article we are going to make a general review of the furtherance and patronage measures established in our Legal system and the possibilities existing for applying them to museums. The intention is not to undertake an exhaustive legal study of such measures, but rather to simply review the range of measures existing in current legislation and to see which ones could benefit our public museums.

Key words: Museums, Patronage, Tax incentives, 1% Cultural

Luis Lafuente *es licenciado en Derecho y Ciencias Políticas. Funcionario de carrera del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado, desde 1996 ocupa el puesto de Subdirector General de Protección del Patrimonio Histórico en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.*

Antes de empezar a analizar las medidas de fomento y la aplicación que la nueva Ley de Mecenazgo tiene en los museos es necesario hacer dos aclaraciones. Por un lado, como es de todos conocido, las competencias en materia de patrimonio histórico están divididas entre el Estado y las Comunidades Autónomas según lo establece el propio texto constitucional y el artículo 6 de la Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español. En materia de museos ambas administraciones, central y autonómica, tienen tanto competencias exclusivas como compartidas e incluso concurrentes. Además las dos administraciones han desarrollado normativas legales y reglamentarias sobre patrimonio histórico, su régimen jurídico y sus medidas de fomento. Ante este amplio panorama jurídico este artículo sólo va a hacer referencia a las medidas de fomento y mecenazgo que establece la legislación estatal, sin menoscabo de advertir que muchas de estas medidas están incorporadas también a la legislación autonómica. Por otro lado, cabe recordar aquí que la mayoría de los museos públicos en España gozan de la condición de Bienes de Interés Cultural (BIC), por ministerio de la Ley (*ope legis*). El artículo 60.1 de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español establece claramente que quedan sometidos al régimen que la Ley establece para los Bienes de Interés Cultural los inmuebles destinados a la instalación de Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal, así como los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español en ellos custodiados. Es decir, estos edificios gozan de esta protección por ser inmuebles en los que se instala un archivo, museo o biblioteca, no por los valores históricos o arquitectó-

nicos de los mismos. Puede coincidir que un edificio además de albergar un museo, tenga también valores históricos o monumentales, como puede ser el Museo Nacional del Prado, el Museo Cerralbo, el Nacional de Escultura o el Museo Sefardí. Pero en la mayoría de los casos no coincide y en estos casos, si el museo cambiase de sede, el anterior inmueble carente de valores arquitectónicos, dejaría de ser BIC. Puede darse el caso de que un museo tenga parte de su inmueble con valores históricos y otra parte que carezca de ellos, como el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" en Valencia, en el que el Palacio del Marqués de Dos Aguas es perfectamente separable del edificio colindante, o bien como el futuro Museo del Prado con el Cubo de Moneo. En estos casos ambas partes son BIC pero las Administraciones españolas ante una restauración, por ejemplo, podrían actuar más libremente en el edificio sin valores que en el otro, en donde tendría que respetar la singularidad del mismo.

Según esta norma para ser BIC el inmueble debe estar destinado a archivos, bibliotecas o museos de titularidad estatal. El artículo sólo establece la condición de la titularidad estatal y no específica de quien es la gestión de los mismos, por tanto, este artículo le será aplicable tanto a los gestionados por el Estado a través de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como a los museos de los organismos autónomos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como a los museos estatales dependientes de otros departamentos ministeriales (Patrimonio Nacional, Museos del Ministerio de Defensa, Museo de Ciencia y Tecnología, de Fomento, de Interior, etc.), como también aquellos museos estatales cuya gestión ha sido transferida a las Comunidades Autónomas. Si a esto se añade lo establecido en el mismo sentido en las normativas autonómicas que extiende este efecto jurídico a todos los museos públicos en algún caso, o a todos los museos que formen parte del sistema autonómico de Museos, vemos que esta protección jurídica la gozan muchos de los museos que hay en España.

Por último, en el análisis de este artículo, hay que señalar que esa protección de BIC se aplica también a los bienes muebles en ellos custodiados. Esto implica que no solo van a gozar de protección los bienes que forman parte de la colección permanente de los museos, bibliotecas o archivos, sino también aquellos otros bienes culturales que estén depositados temporalmente en ellos, eso sí, solo durante el tiempo de custodia de los mismos.

Medidas de fomento. Su regulación en la normativa estatal

El título VIII de la Ley 16/1985 se denomina *"De las medidas de fomento"* y trata efectivamente de las ayudas, apoyos o beneficios que se conceden para la defensa y promoción del Patrimonio Histórico Español. Si repasamos la legislación dictada sobre el Patrimonio Histórico, el Estado, consciente de la importancia de éste y del deterioro que sufre o puede sufrir, dicta una legislación protectora, limitativa, que agrava el derecho de propiedad de los particulares de esos bienes, estableciendo obligaciones, responsabilidades, autorizaciones previas, limitaciones, trabas administrativas, prohibiciones, etc., con el fin, eso sí, de conservar y proteger el patrimonio, que al fin y al cabo, es fruto de la capacidad creativa del pueblo español y aportación a la cultura universal y que así todos los ciudadanos del mundo puedan disfrutar con su contemplación. Asimismo trata de asegurar la conservación del patrimonio de cara a generaciones futuras.

El ciudadano que posee un bien del Patrimonio Histórico Español tiene muchos inconvenientes y casi se convierte en un potencial infractor antes que un colaborador del Estado, como dice D. José Luis Álvarez en su obra *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español* a la que seguiremos en algunos aspectos y comentarios[1]. Estas limitaciones corresponden al papel de policía y sancionador que tiene el Estado. Pero junto a este papel está la actividad de fomento, promoción y

[1] Álvarez, 1989.

colaboración del Estado. Esta función se da en todos los sectores y también en el del Patrimonio Histórico. Significa introducir en este ámbito una idea fundamental: que el patrimonio es una riqueza general, que pertenece a todos y que todos deben ser custodios del mismo. Esta función se enmarca dentro de la labor general de educación y culturización y, como establece D. José Luis Álvarez en su obra arriba citada, tiene un sentido triple:

a) Reconocer que existe un interés general de la comunidad que prevalece sobre el interés particular.

b) Reconocer la necesidad de establecer unas limitaciones en aras de su preservación.

c) Establecer todo tipo de medidas incentivadoras que estimulen a los ciudadanos a conservar el Patrimonio Histórico.

En la Ley 16/1985, el legislador entiende que la defensa del Patrimonio Histórico no debe realizarse exclusivamente a través de normas que limitan o prohíben, si no que también a partir de disposiciones que estimulen a su conservación y en consecuencia, permita su disfrute y faciliten su acrecentamiento. Por ello se establecen una serie de medidas tributarias, fiscales y de otra índole que abren nuevos y diversos cauces de estímulo para preservar nuestro legado histórico artístico, colocándonos a la altura de los países de nuestro entorno y parecido acervo cultural. Se trata de poner las medidas para desarrollar una política eficaz de defensa del Patrimonio Histórico, con estímulos educativos, técnicos y financieros en el convencimiento de que dicho Patrimonio se acrecienta y se defiende mejor cuanto más lo estimen las personas que conviven con él, pero también cuanta más ayuda se establezca para atenderlo, eso sí, con las lógicas contraprestaciones hacia la sociedad cuando son los poderes públicos quienes facilitan aquellas. En un país como España, con un Patrimonio Histórico enorme, vasto y diverso, hay que concienciarse que su preservación no puede caer solo en manos de los poderes públicos, los cuales deben garantizar su conservación, pero para ello deben establecer cauces que animen a los particulares y a la sociedad civil a que colaboren en esta tarea.

Si repasamos la legislación española previa, vemos que son escasas las disposiciones que prevén ayudas a las actividades de conservación del Patrimonio. La Ley de 1933 solo preveía una serie de exenciones fiscales para los propietarios de colecciones artísticas o arqueológicas. No había nada más, salvo la obligación para la Dirección General de Bellas Artes, de tener que invertir en determinados monumentos que se encontrasen en estado de conservación preocupante. En cambio en la legislación extranjera de nuestro entorno sí que aparecían algunas ayudas. En la Ley francesa de 1913 el particular podía desgravar el 50% de lo invertido en reparación de monumentos. En la ley belga de 1931, los particulares tenían derecho a ser indemnizados por las administraciones protectoras en la clasificación de bienes muebles. En la legislación italiana y suiza, ocurre un tanto de lo mismo.

La doctrina europea y española también parecía unánime. En los años 60 y 70 se considera que la conservación de un edificio histórico por el propietario particular no puede ser una carga imposible de llevar que suponga un abandono de la conservación del mismo. Puesto que cumple un fin público, debe haber incentivos al particular para que cumpla ese fin y se asegure así el paso a otras generaciones de ese patrimonio. En el mismo lado se posicionan los organismos internacionales: el Consejo de Europa (recomendaciones de 1975 y 1979), la Carta de Ámsterdam y, sobre todo, la Convención de Granada de 1985, sobre salvaguardia del patrimonio arquitectónico de Europa, en el que claramente se establece que los poderes públicos deben favorecer el desarrollo del mecenazgo y de las asociaciones sin fines de lucro que trabajen en este campo: la preservación del Patrimonio Histórico.

Tipos de medidas de fomento

La Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, en su Título VIII establece las siguientes medidas de fomento:

a) Acceso al crédito oficial

El artículo 67 de la Ley 16/1985 establece que el Gobierno dispondrá de las medidas necesarias para que la financiación de obras de conservación, mantenimiento, rehabilitación, así como de prospección y excavaciones arqueológicas realizadas en BIC (bienes declarados de interés cultural), tengan acceso preferente al crédito oficial, en la forma y con los requisitos que se establezcan reglamentariamente. Para este fin la Administración podrá establecer acuerdos con personas y entidades públicas y privadas que fijen las condiciones para disfrute de estos beneficios crediticios.

Según la doctrina este artículo es una norma casi inoperante y parece más bien una declaración de intenciones más que un precepto con eficacia práctica (habla en futuro "el Gobierno dispondrá", "podrá"). Hasta el momento no se ha desarrollado. La norma es un poco indeterminada pues no concreta lo que significa "acceso preferente al crédito oficial": ¿Agilidad en la tramitación? ¿Cuantía obtenible? ¿Intereses bajos? ¿Plazos de devolución más largos? Todo ello queda a voluntad de lo que la Administración reglamente. Lo lógico es que establezca no sólo créditos blandos, sino aplazamientos, subvenciones, desgravaciones, que la Administración asuma los costes financieros de esos créditos, en definitiva, todo lo que recomienda el Consejo de Europa. En cuanto al tipo de obras, el artículo sí que parece que incluye cualquier tipo de actuación: conservación, mantenimiento, rehabilitación. Pero lo más importante es la referencia expresa a prospecciones y excavaciones arqueológicas, lo cual constituye un reconocimiento expreso de la importancia de éstas. Eso sí, sólo para Zonas Arqueológicas declaradas BIC.

Está claro que esta medida del crédito oficial está pensada para facilitar la financiación a los particulares y entidades privadas que pretendan realizar obras sobre bienes de interés cultural; no tiene sentido que exista crédito oficial para ayudar a las inversiones del Estado, pues para eso ya están cada año los presupuestos generales del Estado, con un programa de restauración y conservación del Patrimonio Histórico y otro de Museos Estatales. Solo cabe pensar esta línea de actuación para aquellos museos privados o de titularidad eclesiástica, ubicados en un inmueble declarado BIC (catedral, castillo, monasterio) y sobre las que se pretende actuar con financiación privada para su conservación, mantenimiento o rehabilitación. Podría darse el caso también de un particular que pretendiese financiar a su costa una restauración de un bien mueble BIC y quisiera acceder al crédito oficial para que le fuese menos gravoso. Supuesto difícil que se dé en la realidad, pero no imposible.

En esta medida los bienes favorecidos sólo son los declarados de interés cultural (BIC) ya sean muebles e inmuebles. Es decir, los que gozan de una mayor protección. En este sentido es limitadora pues únicamente establece esta vía de fomento a una serie de bienes del Patrimonio Histórico Español, los más protegidos jurídicamente y no a todos. Así pues, por ejemplo, las excavaciones y prospecciones tan sólo se podrían beneficiar si el yacimiento está declarado BIC y no habría ayuda para los otros yacimientos arqueológicos que quedan por proteger y estudiar.

En definitiva, la eficacia de esta medida dependerá mucho de cómo se regule; lo cierto es que pasados más de quince años desde su entrada en vigor, las Comunidades Autónomas nada han hecho al respecto. Sí que ha habido créditos oficiales para rehabilitar viviendas en conjuntos históricos, pero no para ayudar a restaurar tanto los museos como las colecciones que en ellos se albergan.

b) El 1% Cultural

El 1% Cultural se crea en la legislación francesa, y en España se establece por primera vez por Decreto en 1977, es decir, antes incluso de la aprobación de la Ley. El denominado 1% Cultural consiste en lo siguiente: en el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado, se incluirá una partida equivalente al menos al 1% de los fondos de aportación estatal con destino a financiar trabajos de

conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o su inmediato entorno. Si la obra pública hubiera de construirse y explotarse por particulares en virtud de concesión administrativa y sin participación financiera del Estado, el 1% se aplicará sobre el presupuesto total para su ejecución.

Las obras en las que se aplica el 1% Cultural son de dos tipos: las obras públicas financiadas total o parcialmente por el Estado y las obras públicas que hubieran de construirse y explotarse por particulares en virtud de concesión administrativa, sin participación financiera del Estado (Ej. Autopistas de peaje). En el primer caso, si la financiacion del Estado es parcial el 1% será de la aportación estatal; en el segundo caso, el 1% se aplica sobre el presupuesto total para su ejecución. Quedan exceptuadas aquellas obras cuyo presupuesto total no exceda de 600.000 euros; y las que afecten a la seguridad y defensa del Estado, así como a la seguridad de los servicios públicos (cuarteles de defensa, cárceles..)

La finalidad del 1% Cultural puede ser la conservación del Patrimonio Histórico Español (conservación, mantenimiento, rehabilitación…), el enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español (construir nuevos museos, adquisición de bienes culturales, catalogación e inventario, publicaciones, exposiciones, difusión) y fomento de la creatividad artística (adquisición de obras de autores vivos, o financiar concursos de bellas artes o encargar la realización de obras a artistas vivos, como las esculturas en carreteras, por ejemplo). La inversión debe de hacerse preferentemente (no obligatoriamente) en el entorno de la obra pública, es decir, donde se realiza la inversión. La idea es compensar a los municipios que "sufren" una obra pública por los inconvenientes que ella puede conllevar (por ejemplo, trazado de una vía férrea o de una autopista, divide a un municipio en dos partes, a veces incomunicadas).

Los Ministerios inversores tienen dos modos de gestión del 1% Cultural, que se encuentran regulados en el R.D. 111/1986 y son:

- Transferir el 1% Cultural al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para financiar trabajos de conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o fomento de la creatividad artística establecidos en los Planes Anuales de este departamento.

- Gestionar y aplicar ellos mismos el 1% Cultural, realizando trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno o en cualquiera de los bienes de interés cultural relacionados con las actividades del Organismo correspondiente (por ejemplo, Turespaña invierte en la restauración de algún Parador Nacional ubicado en un castillo). En este caso toda actuación debe ser previamente autorizada por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

La Intervención General no fiscalizará de conformidad propuestas de gasto alguno en tanto no se acredite la retención de crédito del 1% Cultural.

En general, todos los Ministerios prefieren la segunda opción, es decir, ser ellos mismos quienes gestionen su 1% Cultural. En este sentido el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, tiene firmados dos Convenios de colaboración para la gestión conjunta del 1% Cultural; uno con el Ministerio de Fomento y otro con el Ministerio de Medio Ambiente, en los que se incluyen diversas líneas de actuación o programas como: Castillos, Catedrales, Conventos y Monasterios, Camino de Santiago, Patrimonio de la Humanidad, etc. El 1% Cultural supone unos 24 millones de euros al año, que deben considerarse como un complemento a la inversión que realiza el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Si a eso añadimos que todas las Comunidades Autónomas también regulan el 1% Cultural y lo aplican a sus inversiones, tenemos unas cantidades considerables que completan, en mucho, los presupuestos ordinarios del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En general, el Ministerio más inversor es el de Fomento (75%), seguido por el de Medio Ambiente (18%). El 15% se dedica a adquirir bienes culturales y el resto, mayoritario, a conservación y rehabilitación.

Figura 1: Entorno del Museo de Altamira, en rehabilitación a través del 1% Cultural (Fot.: Archivo Fotográfico M. Altamira)

Visto en que consiste el 1% Cultural, su finalidad y el modo de gestión queda ahora ver en qué pueden verse beneficiados los museos por esta medida. Recuperamos entonces los objetivos o finalidades del 1% Cultural para ver como se pueden aplicar a los museos.

- Conservación del Patrimonio Histórico Español, entendiéndolo como conservación en sentido estricto, restauración, mantenimiento, rehabilitación. Los museos son parte del Patrimonio Histórico Español, como instituciones que albergan colecciones de bienes culturales y en consecuencia tienen condición de BIC. Por ello, tanto la edificación que alberga el museo, como las colecciones que en ella se custodian pueden recibir dinero del 1% Cultural para su conservación, mantenimiento o rehabilitación. Y así ha sido en los últimos años, si bien hay que matizar. En primer lugar, los créditos originados por el 1% Cultural se aplican a inmuebles de titularidad pública, que estén incluidos en algún Plan Nacional (como es el caso del de Catedrales, Conventos y Monasterios, Camino de Santiago...). Queda descartado invertir con el 1% Cultural en museos privados, aunque estuviesen en un castillo, pero sí sería posible rehabilitar un museo público (como ha sido el caso del Museo de Bellas Artes de Murcia), su entorno (como el caso del Museo Nacional de Altamira) o un museo de la Iglesia ubicado en una catedral (como, por ejemplo, el de la Catedral de Segovia) (Figuras 1-2). Si bien esto es posible, no menos cierto es que no es muy habitual. Lo lógico es que los museos se rehabiliten con los presupuestos ordinarios que el Ministerio tiene para ello en su correspondiente programa y cuya cantidad es elevada. Respecto a la restauración de bienes muebles también estaría dentro de esta primera finalidad, si bien no se ha dado el caso. Los grandes ministerios inversores en obras públicas prefieren aplicar el 1% Cultural a inmuebles que a la restauración de bienes muebles. Tampoco nunca se ha aplicado el 1% Cultural al mantenimiento del Patrimonio Histórico. Concepto vago,

Figura 2: Vista aérea del entorno del Museo de Altamira (Fot.: Archivo Fotográfico M. Altamira)

impreciso, que quizás para todos implica los gastos corrientes y habituales que conlleva la conservación diaria de un museo o de un edificio histórico. Esta falta de inversión en este aspecto, puede venir justificada por la excesiva demanda de inversiones en rehabilitación y restauración, que se llevan casi todos los créditos generados. Cabe plantearse si el 1% Cultural podría financiar la construcción de un edificio de nueva planta para albergar un museo. Aquí ya no hay restauración ni rehabilitación, tampoco conservación. Aquí estamos ante la construcción de un edificio nuevo, de nueva planta y no entraría en esta primera finalidad, pero ya veremos que sí puede caber, como de hecho ha sucedido, en la segunda.

- Enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español. Ya el artículo 46 de la Constitución Española establece un mandato a todos los poderes públicos que deberán garantizar la conservación y el enriquecimiento del patrimonio histórico. ¿Qué entendemos por enriquecimiento? La ley no concreta este concepto, y la doctrina,

con cierta unanimidad, habla de un concepto genérico, ambiguo, amplio que puede abarcar muchos aspectos como enriquecer las colecciones públicas de los museos; recuperar obras de arte español que se encuentran en venta fuera de nuestras fronteras; estudiar el patrimonio histórico, investigarlo, difundirlo ya sea mediante publicaciones, exposiciones temporales o documentales. El 1% Cultural se ha dedicado a distintas finalidades dentro de este concepto de enriquecimiento. Principalmente se dedica a adquirir bienes culturales para depositarlos en museos públicos. Todos los años una gran cantidad del dinero generado se dedica a este fin; muchos departamentos transfieren al Ministerio de Hacienda su 1% Cultural, éste lo va acumulando, y a final de año lo incorpora al presupuesto del año siguiente y luego lo transfiere a un crédito ampliable del programa 458 D, Protección del Patrimonio Histórico, donde se dedica a adquirir bienes culturales. Estamos hablando de cifras, dependiendo del año, entre 2 y 5 millones de euros, a las que hay que sumar los 5 millones de euros que tiene contemplado el presupuesto ordinario. Esta cantidad añadida permite realizar, de modo más activo, diversas líneas o políticas de actuación como proteger el Patrimonio Histórico Español que pretende ser exportado definitivamente del territorio nacional o bien recuperar bienes del Patrimonio Histórico Español que salen a la venta en el extranjero. Muchos departamentos ministeriales y entes públicos también dedican su 1% Cultural a adquirir bienes culturales, bien para colecciones institucionales, como es el caso del Consejo Superior de Deportes o el Ministerio de Fomento, o para decorar estancias de los propios organismos, como puede ser el caso de Paradores Nacionales. Por tanto, los museos públicos no deben perder de vista esta posibilidad que ofrece el 1% Cultural; parte de él se dedica a adquirir bienes culturales, constituyendo una cantidad importante, nada despreciable, y por ello es importante que el concepto de 1% Cultural incluya el enriquecimiento del patrimonio histórico, concepto amplio que como hemos visto abarca distintos objetivos.

Otra de las actividades que implican enriquecimiento son las exposiciones. Difundir el patrimonio histórico es uno de los objetivos primordiales de la ley. Todas las medidas de protección y conservación que establecen las normativas estatal y autonómica sobre los bienes del Patrimonio Histórico, solo tienen sentido si al final un mayor número de ciudadanos accede a dicho patrimonio y puede disfrutar y enriquecerse con su contemplación. Es decir, conservar para conocer y disfrutar. Por tanto, el término enriquecer incluye sin ninguna duda la tarea de crear, diseñar y organizar exposiciones temporales y también editar catálogos de difusión, ya tengan que ver con una exposición temporal (el catálogo de la exposición) o no, es decir, que sea una publicación monográfica de análisis. Los museos públicos no suelen utilizar esta posibilidad. Son algunas instituciones generadoras del 1% Cultural las que sí lo han hecho: autoridades portuarias, Paradores de Turismo e incluso el propio Ministerio de Fomento han organizado en los últimos años exposiciones financiadas por el 1% Cultural. Basta recordar aquí que el Ministerio de Fomento hizo dos sobre el propio 1% Cultural: *Restaurar Hispania* y *Balance del 1% Cultural*.

Dentro del concepto enriquecer están también integradas diversas actividades que tienen que ver con la difusión de los museos y la pedagogía. Realización de folletos, actividades culturales, jornadas, charlas, conferencias, financiar el montaje de talles infantiles, voluntariado... encajan perfectamente dentro de este concepto. Hasta la fecha, el 1% Cultural no se ha dedicado a financiar estas actividades. Los museos públicos, en general, tienen sus presupuestos ordinarios para ello, pero estos siempre son insuficientes y por tanto no se debe perder de vista esta posibilidad.

- Fomento de la creatividad artística. Por último, otra de las finalidades del 1% Cultural es el fomento de la creatividad artística. Con ello se puede entender básicamente dos supuestos: o bien adquisición de obras de arte ya realizadas de autores vivos, o bien, encargar a artistas plásticos la elaboración de una obra. Así se fomenta la creatividad artística. En la realidad, se han

AÑO	OPCIÓN A	%	OPCIÓN B	%	TOTAL
1986	1.01	28.69	2.52	71.31	3.53 mill.
1987	3.29	54.02	2.80	45.98	6.09 mill.
1988	2.40	39.00	3.76	61.00	6.16 mill.
1989	2.62	13.41	16.92	86.59	19.54 mill.
1990	2.74	13.41	17.70	86.59	20.04 mill.
1991	2.80	10.86	22.98	89.14	25.78 mill.
1992	1.27	6.03	19.75	93.97	21.02 mill.
1993	0.74	3.44	20.73	96.56	21.47 mill.
1994	0.46	1.59	28.69	98.41	29.15 mill.
1995	2.08	9.20	20.52	90.80	22.60 mill.
1996	0.15	0.79	19.17	99.21	19.32 mill.
1997	2.67	20.00	10.67	80.00	13.34 mill.
1998	6.39	40.30	9.49	58.77	15.88 mill.
1999	2.81	18.47	12.39	81.53	15.20 mill.
2000	2.14	9.10	21.38	90.90	23.52 mill.
2001	3.74	16.23	19.32	83.77	23.06 mill.
2002	3.47	9.51	33.01	90.49	36.48 mill.
TOTAL	40.79	12.64	281.83	87.36	322.62 mill.

Tabla 1: Evolución de las inversiones del 1% Cultural

llevado a cabo los dos supuestos: hay instituciones públicas como Paradores Nacionales, que compran obras de artistas locales o regionales de reconocido prestigio para la decoración de las salas y dependencias de los Paradores; el Consejo Superior de Deporte suele adquirir obras de arte contemporáneo que se exponen en la Bienal del Arte y el Deporte y posee ya una gran colección. El problema que existe en esta línea es la extrema dificultad de decidir qué obra adquirir, como seleccionar los artistas vivos, sin discriminar ni herir a nadie, y sin cometer casos abusivos de preferencias caprichosas, sin criterios objetivos. Éste ha sido uno de los motivos por los que el fomento de la creatividad artística no es contemplado en las inversiones que realizan los grandes ministerios inversores, Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente con su 1% Cultural. No obstante, el motivo principal y determinante es la enorme cantidad de Patrimonio Histórico que necesita una inversión para su restauración o rehabilitación y que hace que la demanda de proyectos supere con creces las disponibilidades presupuestarias. En definitiva, los museos deben conocer que existe esta posibilidad, pero que en la práctica tiene muy poca aplicación.

El 1% Cultural, tal y como se ha venido aplicando en los últimos años, sirve fundamentalmente para acometer obras de conservación, restauración y rehabilitación de bienes inmuebles del Patrimonio Histórico Español por una cantidad incluso superior a la que posee para este fin la propia Secretaría de Estado de Cultura. Entre estas obras puede encontrarse la rehabilitación de un museo público, de su entorno o la edificación de uno nuevo, pero no suele ser muy habitual. Lo que sí es definitivo para los museos públicos del Estado es la gran cantidad de dinero procedente del 1% Cultural que se emplea en adquirir bienes culturales, entre 2 y 5 millones de euros, lo que supone un enriquecimiento por todo lo alto de sus colecciones.

A continuación se muestra un cuadro con la evolución de las inversiones del 1% Cultural, por años, y distinguiendo la primera opción de la segunda. La primera opción es la transferencia al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para adquirir bienes culturales y la segunda es la aplicación directa del 1% Cultural por los departamentos que lo generan, normalmente en restauración de bienes culturales. Se puede advertir que ha habido años en que la primera opción ha sido importante y ha supuesto un presupuesto extra para adquirir bienes culturales.

c) Exenciones de impuestos locales

El artículo 69 habla en términos generales que la ley 16/1985 establece una serie de exenciones fiscales a los titulares o poseedores de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español como compensación a las cargas que se establecen para ellos en la citada norma. Respecto a los impuestos locales se dispone que según establezcan las Ordenanzas Municipales, los BIC quedan exentos del pago del Impuesto sobre Bienes Inmuebles (IBI). En ningún caso se procederá a compensar a los ayuntamientos con cargo a los Presupuestos Generales del Estado, del montante que dejen de percibir. Volvemos a recordar que los inmuebles que albergan museos, bibliotecas y archivos estatales son considerados por la ley como bienes de

interés cultural, se entiende en la categoría de Monumento; por ello al gozar de esta condición jurídica están exentos del pago del IBI, al Ayuntamiento donde están ubicados. Pudiera darse el caso de que un museo tuviese sedes en municipios distintos; en este caso ambos edificios o los que sean, no tributarían el IBI, como es el caso del Museo Nacional del Prado con su nueva sede de Ávila, el Palacio del Águila.

Esta medida supone en principio un ahorro considerable de dinero, dada las enormes superficies de los museos. Debe quedar claro que la exención se debe a su condición de BIC como museo, biblioteca o archivo estatal, no porque ese museo, además, esté instalado en un edificio con valor histórico. Están exentos, por tanto, todos los museos, archivos y bibliotecas estatales con independencia de donde estén ubicados. Si luego se produce el traslado del museo a otro edificio, el antiguo inmueble tendría que pagar el IBI y el nuevo no. Este caso puede darse en un futuro con el Museo Nacional de Artes Decorativas y su proyectado traslado (Figura 3). A esto hay que añadir que si las leyes autonómicas dan la consideración de BIC a otros museos públicos, por ejemplo, de titularidad autonómica, municipal o provincial, o privados pero que estén incluidos en un sistema regional, también debe hacerse extensible esta medida de fomento y por tanto tampoco ellos pagan el IBI.

La documentación que hay que presentar en los ayuntamientos es un escrito solicitando la exención acompañado de un certificado acreditativo de que ese museo es BIC, expedido por la unidad correspondiente de la Administración Pública competente. En caso de la Administración General del Estado ese certificado lo expide la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, unidad responsable de la gestión del Registro General de los Bienes declarados de Interés Cultural. El documento certifica si un inmueble tiene o no esa condición.

d) Deducciones en el Impuesto de la Renta sobre las Personal Físicas (IRPF) y en el Impuesto sobre Sociedades, por conservación, adquisición, reparación, difusión y exposición de BIC.

La Ley 16/1985, en su redacción original, -luego, como veremos, modificada-, establecía esta medida de fomento en dos artículos. El artículo 70 se dedica al IRPF y el 71 al Impuesto sobre Sociedades.

- IRPF. Los contribuyentes del IRPF pueden deducir sobre la cuota equivalente el 20% de las inversiones que realicen en la adquisición, conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de bienes declarados BIC. El importe de la deducción no podrá exceder del 30% de la base imponible.

- Impuesto de Sociedades. La reglamentación de este impuesto establece también la posibilidad de deducirse de la cuota líquida el porcentaje del importe dedicado a adquisición, conservación, reparación, restauraciones, difusión y exposiciones de bienes declarados de interés cultural.

Debe observarse que si bien las actividades contempladas son amplias y diversas, sólo afecta a los bienes del Patrimonio Histórico Español que estén declarados BIC. Lo que se pretende con estas medidas de fomento es que aquellas personas físicas o jurídicas que decidan invertir en la adquisición, conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de bienes culturales, podrán deducirse una cantidad de lo invertido. Varios aspectos hay que analizar aquí:

- La cantidad a deducir sobre la cuota no es el 20% de la inversión realizada, sino el 15%. Este porcentaje se modificó cuando entró en vigor la Ley 18/1991 de 6 de junio, del IRPF. Este mismo porcentaje, el 15%, es el que se mantiene en la disposición adicional primera de la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, del régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo (Ley de Mecenazgo), que actualmente es la norma que regula esta cuestión.

- Esas cantidades sólo se aplican si no pueden deducirse como gastos fiscalmente admisibles, a efectos de determinar el rendimiento neto, que en su caso procediese.

Figura 3: Exterior del Museo Nacional de Artes Decorativas (Fot.: Archivo Fotográfico SGME)

- Respecto a las adquisiciones de bienes culturales, éstos deben ser BIC y tienen que permanecer en el patrimonio del titular durante un período de tiempo no inferior a tres años y que se formalice la comunicación de la transmisión al Registro General de Bienes de Interés Cultural.

No vamos a tratar aquí pormenorizadamente las repercusiones fiscales de esta medida pues no es la intención de este artículo. Simplemente me gustaría comentar sus posibles aplicaciones a museos. Cabe interpretar que la deducción por adquisición va dirigida a coleccionistas particulares. De algún modo dota de incentivos al coleccionismo privado. Si algún particular quisiera comprar un BIC para un museo público podría tener una doble deducción: por un lado el 15% del valor al adquirirlo y, transcurridos tres años, podría donarlo y reduciría el 25%, como luego veremos. Lo que sí puede tener repercusiones para los museos es el otro ámbito, los gastos de conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de bienes de interés cultural. Es decir, aquella persona física y jurídica que invierta en restaurar o conservar las colecciones de un museo público (que son BIC tanto el inmueble como su colección) o el edificio mismo que alberga el museo, puede deducirse en su Impuesto de la Renta o de Sociedades el 15% del valor de la inversión. Por difusión se debe entender no sólo las exposiciones temporales, que tienen su propia mención especial, sino la edición de libros, catálogos, audiodifusión, guía de visitas, vídeos, etc.

Esta situación que se planteaba y era posible tanto en la Ley 16/1985, como en la modificación posterior de las leyes del IRPF y del Impuesto de Sociedades, hoy ya no se puede realizar pues la redacción que ha dado la Ley de Mecenazgo, en su disposición transitoria primera, apartado 3, que modifica el artículo 55.5 de la Ley

40/1998, de 9 de noviembre, del IRPF, dice: *"Los contribuyentes tendrán derecho a una deducción del 15% del importe de las inversiones o gastos que realicen para la conservación, reparación, restauración, difusión y exposición* de los bienes de su propiedad *que estén declarados BIC siempre que se cumplan las exigencias establecidas en la normativa, en particular respecto de los deberes de visita y exposición pública de dichos bienes"*. Es decir, deben ser BIC y de su propiedad para lo cual no caben los museos públicos ni sus colecciones. Esta limitación no tiene mayor consecuencia que la de tener que replantear el deseo de aquellos que quieren restaurar un museo o financiar una exposición temporal: ahora tendrán que donar el importe para ello y al ser una donación deducirán más, el 25% en vez del 15% de lo aportado. El único inconveniente es que se complica la tramitación administrativa: ingreso en el Tesoro Público, que éste genere créditos para el capítulo VI del programa presupuestario "Museos Estatales" o el de "Inversiones en Museos" y se invierta. También podría donar esa cantidad a una fundación cercana al museo para que ésta la invirtiese en obras o sufragase el montaje de la exposición temporal en cuestión. Como vemos la limitación, un tanto absurda de la Ley 49/2002, puede ser superada fácilmente por otras vías de mecenazgo mucho más ventajosas. Es necesario que los directores de los museos cuanto estén buscando financiación para poder hacer sus actividades (parten de la base de que los presupuestos de un museo siempre son insuficientes), deben conocer esta posibilidad, para ofrecérsela a sus mecenas y patrocinadores.

e) Deducciones por donaciones de bienes del patrimonio histórico español.

La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, en su texto original establecía que los contribuyentes tanto del IRPF como del Impuesto de Sociedades tendrán derecho a reducir de la cuota el 20% de las donaciones pura y simples que hicieren de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español siempre que se realicen a favor del Estado y demás Entes públicos, o a favor de instituciones sin ánimo de lucro o de utilidad pública. Este texto quedó derogado por la norma que regulaba específicamente el IRPF y el Impuesto de Sociedades que rebajaba el porcentaje de deducción. La deducción por donación viene finalmente regulada en los artículos 17 y siguientes de la Ley de Mecenazgo. Esta norma establece que dará derecho a deducirse del impuesto correspondiente, las donaciones de bienes del Patrimonio Histórico Español que sean BIC o estén en el Inventario y también de bienes culturales de calidad garantizada. En estos casos se tendrá derecho a practicar deducciones del 25% de la base que será determinada por la valoración del bien declarado que establezca la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Ese 25% en el Impuesto de la Renta de las Personas Físicas se deducirá de la cuota íntegra y en el Impuesto de Sociedades la cantidad a deducir será del 35% de la base de la deducción de conformidad con la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. En este impuesto las cantidades correspondientes al período impositivo no deducidas, podrán aplicarse en las liquidaciones de los periodos impositivos que concluyan en los 10 años inmediatos y sucesivos. No obstante, la base de esta deducción no podrá exceder del 10% de la base imponible del período impositivo. Las cantidades que excedan de este límite se podrán aplicar en los períodos impositivos que concluyen en los diez años inmediatos y sucesivos. Además los contribuyentes del Impuesto sobre la Renta de no Residentes que operen en España sin establecimiento permanente podrán deducir el 25% y si tienen establecimiento permanente el 35%. Como vemos la reforma incorpora cosas beneficiosas y otras no tanto.

- Primero, incrementa el porcentaje de deducción. En Renta Personas Físicas pasa del 20% al 25%; en Sociedades de considerar la donación como partida deducible a convertirla en un 35% del valor de la donación a deducir de la cuota íntegra. Además la reforma introduce la posibilidad de deducir a aquellos sujetos pasivos del Impuesto de Renta de no residentes, con o sin establecimiento permanente en España.

- Por otro lado, el hecho a deducir es la donación de bienes del Patrimonio Histórico Español que sean BIC o estén incluidos en el Inventario. En este sentido supone una disminución considerable respecto a la legislación ordinaria (art. 70.2 de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español) que hablaba simplemente de bienes del Patrimonio Histórico Español, un concepto mucho más amplio. Entonces había que acudir al concepto de Patrimonio Histórico Español que establece el artículo 1.2 de la misma Ley, y la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español era el órgano encargado de establecer si ese bien que se quería declarar pertenecía o no al Patrimonio Histórico Español. Ahora ya no, se exige que sea BIC o esté inventariado. Ésto, en principio, parece limitar las donaciones.

- Mayor confusión introduce el supuesto e) del artículo 17 de la Ley de Mecenazgo. Aquí se habla de donativos o donaciones de bienes culturales de calidad garantizada a favor de entidades que persigan entre sus fines la realización de actividades museísticas y del fomento y defensa del Patrimonio Histórico Artístico. Si bien la Ley 16/1985 no hacía especial alusión a este supuesto de "bienes culturales de calidad garantizada" pues si tienen calidad garantizada ya tendrían un interés histórico, cultural o artístico que las incluye dentro del concepto de Patrimonio Histórico español, las posteriores modificaciones de este precepto por las normas reguladoras de los correspondientes impuestos, si establecían la posibilidad de deducirse la misma cantidad por la donación "de obras de arte de calidad garantizada". Esta expresión parece referirse o está pensando en las donaciones de arte contemporáneo. Trata de decirnos que no se admite cualquier obra de arte, debe tener una calidad garantizada. La norma no determina por quién, pero se entiende que son los órganos de las Administraciones Públicas, en concreto la Comisión de Valoración, quien se encarga de hacerlo. Con la nueva redacción el término "obra de arte" es sustituido por "bienes culturales", concepto mucho mas amplio y que entiendo que en él no sólo caben las obras de arte moderno y contemporáneo, sino también otros elementos del Patrimonio Histórico Español como documentos y archivos históricos, libros antiguos, muebles y otras artes decorativas, pintura y escultura clásica incluso piezas arqueológicas o con valor etnológico. El término Bien Cultural engloba todos los bienes del Patrimonio Histórico Español. Por ello en este supuesto e), nada impide que se puedan aceptar no sólo obras de arte contemporáneo sino también bienes del Patrimonio Histórico Español de todas sus áreas, incluso aunque no sean BIC o no estén incluidos en el Inventario, pues si tienen calidad garantizada, eso significa que tienen un interés histórico, artístico, científico o técnico.

- La diferencia entre los impuestos de Renta y Sociedades, 25%, 35% se debe a la mecánica interna de los impuestos. Se pretende que en proporción tengan los mismos efectos de deducción, por ello en un caso se deduce el 25% y en el otro el 35%.

- Entre las entidades beneficiarias de las donaciones (art. 16 de la Ley) está el Estado y sus Organismos Autónomos, así como las Comunidades Autónomas y Entidades Locales, es decir, todos los museos públicos.

- Por último, recordar que las donaciones de bienes del Patrimonio Histórico Español a favor del Estado, aunque se señale como beneficiario a algún otro órgano de la Administración corresponde su aceptación al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en virtud de la disposición adicional octava de la Ley 16/1985.

f) Pago de impuestos con bienes culturales

La dación en pago de impuestos implica la posibilidad de pagar ciertas deudas tributarias con bienes culturales, en vez de hacerlo mediante transferencias bancarias de dinero. ¿Qué impuestos se pueden pagar? En el texto originario, el artículo 73 establecía sólo la posibilidad de pagar la deuda tributaria de cuatro impuestos: el Impuesto de Sociedades, el Impuesto sobre el Patrimonio, el IRPF y el Impuesto sobre Sucesiones (éste último es el único de los cuatro gestionado por las

Comunidades Autónomas). Esto suponía que la Hacienda del Estado era la que dejaba de ingresar en la mayoría de los casos (Patrimonio, Renta y Sociedades). Las Comunidades Autónomas sólo podían actuar en contadas ocasiones; cuando había una gran operación en una sucesión de familia. Por ello las presiones al Estado eran constantes para que éste aceptase hacer operaciones de dación a cargo del Impuesto de Sociedades, pero que el bien cultural en cuestión fuese a parar a un museo autonómico. Para evitar esta situación, el artículo 73 fue modificado por la Ley 14/2000, de 29 de diciembre (BOE 30-12-2000) de Acompañamiento y desde entonces se admite el pago de cualquier deuda tributaria, incluso las sanciones. Así, desde entonces, cada Hacienda Pública, estatal y autonómica, podrá elegir si hace o no operaciones y hasta que cantidad. Cada una decidirá libremente sobre su responsabilidad y competencia.

En principio sólo se pueden ofrecer bienes que estén declarados BIC o incluidos en el Inventario General. Es un requisito preceptivo y previo pero de fácil cumplimiento. O bien se incoan de inmediato los expedientes para su declaración o inclusión, o bien se depositan en el museo público cuanto antes, para que una vez allí custodiados (con acta de depósito) tengan ya, *ope legis*, la condición de BIC. El procedimiento es el siguiente:

1º. Una persona solicita pagar un impuesto con un bien cultural. Para ello dirige un escrito, nada formal en el que simplemente declara su voluntad de hacer la dación y especifica qué impuesto quiere saldar, de qué año contributivo se trata, qué bien cultural ofrece en dación y el valor que le da.

2º. La Comisión de Valoración, órgano dependiente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, e integrada por ocho de sus vocales, cuatro del Ministerio de Economía y Hacienda, y cuatro del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y presidida por uno de los de Hacienda, es el órgano encargado de analizar y valorar el bien y decidir si acepta o no. La Comisión se pronuncia sobre:

- Si el bien cultural en cuestión interesa o no a las colecciones públicas. Si merece la pena o no. Si bien, en general, a todo museo le gusta guardar objetos y enriquecer las colecciones para estudio, aunque luego ciertos objetos vayan a los almacenes, cuando actúa la Comisión de Valoración se es más selectivo, más cuidadoso. Se entiende que el pago de impuestos es un procedimiento excepcional, y por ello debe ser para casos especiales. En definitiva, que no se admite cualquier cosa, sólo lo que es excepcional. Para decidir sobre esto puede solicitar informe a terceras personas especialistas de la Universidad o de Museos.

- En segundo término la Comisión de Valoración como su nombre indica, tasa, valora el bien. Le pone un precio. La Comisión conocedora de los precios que se barajan en el mercado nacional e internacional dictamina el precio del bien. Si este bien cultural ha sido recientemente comprado, previa indicación del museo beneficiado, el valor será el precio por él pagado más los gastos inherentes como impuestos, traslado a España, etc.

- Por último la Comisión de Valoración también analiza la Deuda Tributaria que debe el solicitante. Si es pago en periodo voluntario, si es ya la vía ejecutiva, si estamos ante un apremio sobre el patrimonio, si hay o no inspección fiscal, etc.

La Comisión de Valoración, una vez hechas estas reflexiones puede decidir que no interesa y por tanto el solicitante debe pagar como todos los ciudadanos; que sí interesa pero a un precio inferior al dado por el solicitante, o que sí interesa y al precio dado. Esta decisión es plasmada en un certificado que expide dicha Comisión con la resolución.

3º. En estos dos últimos casos el solicitante debe decidir si acepta o no la decisión de la Comisión. Si no está de acuerdo con la rebaja del valor, el solicitante puede negarse a dar el bien en pago de impuesto, y así finalizaría el proceso, pagando en metálico como todos. Si

	1999	2000	2001	2002	2003
ISOC	19.255.555,29	29.227.456,02	24.384.653,77	10.733.166,38	26.401.116,43
IVA					879.701,27
IRPF-IP	233.128,24	901.504,75	185.712,74	19.121.200,09	16.021,74
OTROS		4.636.207,37	17.429,35		
ISUC			1.050.869,66		
TOTAL	19.488.683,53	34.765.168,15	25.638.665,53	29.854.366,47	27.296.839,44
PTAS	**3.242.644.097,82**	**5.784.437.267,81**	**4.265.915.002,87**	**4.967.348.619,48**	**4.541.811.927,06**

Tabla 2. Dación en pago de impuestos.
Datos de los años 1999-2003 (en millones de euros)

acepta esa rebaja o en el caso de que la Comisión no le ha rebajado el precio que él manifestó al principio, entonces debe dirigirse a la Agencia Estatal de la Administración Tributaria (AEAT) y solicitar a la Subdirección General de Procedimientos Especiales que quiere pagar su impuesto con esa obra de arte y por ese valor. Para ello debe entregar la solicitud del pago en especie, el certificado de la Comisión de Valoración y el acta de depósito que acredite que ese bien cultural ya ha sido entregado en un museo (y por tanto, ya goza de la condición de BIC, *ope legis*).

4º. En este momento comienza el procedimiento fiscal-administrativo en el seno de la AEAT. Finalizado el mismo habrá una resolución aceptando el pago de ese impuesto, por esa cantidad, a cambio de la entrega del bien cultural. En este momento, el Estado ya es titular del bien cultural en cuestión.

5º. Por último, el Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales decide donde se adscribe ese bien cultural (es decir, el museo responsable del mismo) y donde se deposita (o lo que es lo mismo donde va a estar físicamente colocado). Habitualmente coincide pero no siempre.

Toda esta tramitación la lleva la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico. La dación en pago de impuestos es la gran fuente de financiación del Estado para la compra de bienes culturales. Si los presupuestos ordinarios alcanzan cifras para este fin de unos 5 millones de euros más o menos, el 1% Cultural puede añadir a éstos, según el año, entre 2 y 5 millones de euros, la dación en pago de impuestos puede alcanzar sumas aproximadas entre 25 y 30 millones de euros, lo que permite desarrollar sin problemas diversas políticas de adquisiciones y enriquecimiento de colecciones públicas, pero sobre todo, recuperar grandes obras del Patrimonio Histórico Español que se encuentran a la venta en el extranjero. Véase aquí el cuadro evolutivo de los últimos cinco años (Tabla 2).

Sin lugar a dudas es la dación en pago la medida de fomento de la que los museos públicos sacan mas beneficio y provecho y a la vez que se enriquecen sus colecciones, se completa con creces y buen criterio la política de protección. Las operaciones de Dalí, Picasso, Gris, Miró, Rothko, o la recuperación de obras de Goya, Ribera, Rubens, Sorolla así como la adquisición para nuestros museos de la colección de Textiles de Fortuny, el mueble Boullé de Felipe V o la vajilla del Cardenal Des Puig, entre otras muchas más obras de arte de primera calidad, no hubiesen sido posibles sin la dación en pago de impuestos (Figura 4).

El mecenazgo en los museos

En este apartado pretendo comentar, aunque sea someramente para no exceder en la extensión solicitada de este artículo, algunas otras figuras de la Ley de Mecenazgo, que se pueden aplicar a los museos públicos. Doy por analizadas quizá las tres figuras básicas que establece la ley para beneficio de los museos que son las donaciones (en metálico o en bienes culturales) y la conservación, restauración o difusión de bienes de interés cultural, tanto muebles como inmuebles o esta misma actividad realizada por particulares, que como hemos visto queda limitada y se reorienta a las donaciones.

Figura 4: Túnica de la Colección Fortuny, adquirida a traves de la dación en pago de impuestos (Fot.: Archivo Fotográfico Museo del Traje. CIPE)

La Ley de Mecenazgo tiene tres títulos. El primero habla del objeto y ámbito de aplicación, el segundo del régimen fiscal especial de las entidades sin fines lucrativos y el tercero de los incentivos fiscales al mecenazgo. Del segundo título dos simples comentarios. Por un lado, decir que el artículo 3º establece que los fundadores, asociados, patronos, representantes estatutarios, miembros del Gobierno y los cónyuges o parientes hasta el cuarto grado inclusive de cualquiera de ellos no deben ser los destinatarios principales de las actividades que realicen para las entidades ni deben beneficiarse de condiciones especiales para utilizar sus servicios. Esto queda exceptuado a las fundaciones cuya finalidad sea la conservación y restauración de bienes del Patrimonio Histórico Español (se incluyen aquí museos públicos y sus colecciones) que cumplan las exigencias de la Ley 16/1985 en particular referido a los deberes de visita y exposición pública. Por otro, el artículo 7 establece las explotaciones económicas exentas del Impuesto sobre Sociedades de las rentas obtenidas por entidades sin fines lucrativos y entre ellas están las explotaciones económicas de los bienes declarados de interés cultural, así como museos, bibliotecas y archivos siempre que cumplan los requisitos establecidos en la ley. Obviamente, este precepto no es aplicable a los museos públicos pues son gestionados por las propias administraciones públicas pero sí tienen incidencia importante para aquellos museos privados, de la Iglesia y sobre todo para los museos públicos de titularidad del Estado, que estén gestionados por fundaciones privadas como la Fundación Thyssen, el Museo Lázaro Galdiano o la Fundación Gala-Salvador Dalí.

El título III establece los incentivos fiscales al mecenazgo, en donde se regula lo ya comentado respecto a donaciones y a restauración. Por ello, aquí comento solamente la posibilidad de que la Ley de Presupuestos Generales del Estado, cada año, puede elevar en cinco puntos porcentuales como máximo los porcentajes y límites de las deducciones establecidas en los artículos 19, 20 y 21 de la Ley, para actividades que están dentro de los fines de interés general que establece esta norma. Esto se denomina "actividades prioritarias de mecenazgo" y podría incluirse en ellas, a modo de mayor incentivo, donar bienes culturales a museos públicos, restaurar sus colecciones o donar aportaciones dinerarias a los mismos para la difusión de sus actividades. Hoy por hoy es una mera posibilidad pues las actividades prioritarias de mecenazgo se concretan en tres líneas de actuación: las Catedrales de España, los bienes declarados Patrimonio de la Humanidad y aquellos Bienes de Interés Cultural inmuebles, uno por autonomía, y elegidos por ellas mismas en el Consejo de Patrimonio Histórico.

Asimismo, el título III establece los convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general, que son aquellos convenios por los cuales las entidades beneficiadas por esta ley, a cambio de una ayuda económica para hacer actividades que realizan según el objeto o finalidad específica de la entidad, se comprometen por escrito a difundir por cualquier medio la participación del colaborador en dichas actividades. Esta tarea de difusión no es una prestación de servicios. Las cantidades satisfechas o gastos realizados tendrán la consideración de gastos deducibles para determinar la base imponible del Impuesto sobre Sociedades de la

entidad colaboradora y estas deducciones serán incompatibles con los otros incentivos fiscales previstos en la Ley. Esta figura, el convenio de colaboración empresarial, es un instrumento habitual en los museos públicos para las actividades de difusión, especialmente para el montaje de exposiciones temporales y otras actividades de divulgación como la edición de catálogos o publicaciones. El tratamiento fiscal para las empresas como gastos deducibles es más ventajoso que otras figuras de la ley. En la realidad es muy habitual la existencia de este tipo de convenios de colaboración empresarial, que a través de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes pueden llegar a financiar un alto porcentaje de las exposiciones realizadas lo que permite realizar más actividades expositivas que las que con el presupuesto ordinario pudiera acometer.

Para finalizar simplemente comentar dos aspectos que vienen regulados en las Disposiciones Adicionales. Primero, que las Reales Academias, y por tanto sus museos cuando los posean, se consideran a los efectos de la ley como entidades beneficiarias del mecenazgo. Segundo, que el régimen establecido en la Ley de Mecenazgo referente a los Bienes de Interés Cultural o bienes muebles inventariados según la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, se aplicará también a los bienes culturales declarados por las Comunidades Autónomas según su normativa.

Conclusión

Como vemos tanto la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español como las posteriores normas de regulación fiscal y la reciente Ley 49/2002 establecen un régimen de ayudas e incentivos fiscales para fomentar las actividades culturales y dentro de ellos cobran especial protagonismo las relacionadas con la conservación del Patrimonio Histórico Español, mención especial a los museos, bibliotecas y archivos tanto públicos como privados.

Los presupuestos ordinarios de los museos públicos son muy limitados en todos sus capítulos y hay que buscar otras fuentes de financiación, la mayor parte de ellas vendrán de los particulares y empresas y para ello, toda persona gestora de museos debe conocer el panorama normativo de incentivos para transmitirlo a sus posibles mecenas. También se tiene que conocer las otras posibilidades que ofrece la normativa administrativa, otras figuras como el 1% Cultural o la dación en pago de impuestos, que muchas veces supone una fuente nada desdeñable de ingresos extra para adquirir bienes culturales o restaurar la sede de los museos. Eso sí, siempre siguiendo los canales administrativos e institucionales marcados.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1995): *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: Reflexiones sobre el caso español,* Visor, Fundación Argentaria, Madrid.

AA. VV. (2003): *Patrimonio Histórico Español,* Boletín Oficial del Estado, Madrid.

ALEGRE ÁVILA, J. M. (1994): *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico: la configuración dogmática de la propiedad histórica en la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español,* Ministerio de Cultura, Madrid.

ALONSO IBÁÑEZ, Mª R. (1992): *La acción pública de tutela del Patrimonio Histórico Español: bases de su ordenación y técnicas jurídicas de intervención,* Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

ÁLVAREZ ALVAREZ, J. L. (1989): *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español y la Ley de 25 de junio de 1985,* Ed. Cívitas, Madrid.

CARAVACA MAGARIÑOS, R. (2003): "Los beneficios fiscales al tercer sector y al mecenazgo", en *Revista de Museología,* nº 26, p. 11-20.

PEÑUELAS Y REIXACH, L. (2001): *El pago de impuestos mediante obras de arte y bienes culturales: la dación de bienes del Patrimonio Histórico Español,* Marcial Pons, Madrid.

REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ASTURIAS

Fernando Pardo Calvo y
Bernardo García Tapia[1]

Arquitectos

Resumen: Presentamos el proyecto de rehabilitación y ampliacion del Museo Arqueológico de Asturias. Actualmente ubicado en un lugar privilegiado, el Monasterio Benedictino de San Vicente, en el casco antiguo de la ciudad de Oviedo, junto a la Catedral, la intervención está basada en un profundo respeto al entorno urbano con el objetivo de interrelacionar las diferentes edificaciones que en él se levantan. Con la problemática añadida de intervenir en un edificio histórico que hay que adaptar a los usos y funciones que hoy en día son exigidos a una institucion museística, y su ampliación en un edificio colindante, la reforma que presentamos convertirá al Museo Arqueológico de Asturias en un lugar de encuentro donde favorecer el diálogo entre el público y las extraordinarias colecciones que alberga.

Palabras clave: Museo, Edificio histórico, Ampliación, Rehabilitación, Oviedo.

Summary: We present the enlargement and improvement project for the Archeological Museum of Asturias. Situated in a in a privilaged place, the St. Vincent´s Monastery, in the historical centre of the city of Oviedo, near the Cathedral, the enlargement works respect the urban environment and try to relate the historical buildings to each other. With all added problems of an intervention in a historical building, and its ampliation in a building adjacent, the project we present will transform the Archeological Museum of Asturias in a place for stablishing a dialogue among the public and the extraordinary collections.

Key words: Museum, Historical building, Enlargement, Rehabilitation, Oviedo.

"A un museo se va como al cine o a la ópera, a salir de la pedestre vida verdadera y a vivir la suntuosa realidad, a encarnar la fantasía propia en las fantasías ajenas, a viajar fuera de sí mismo, a descubrir los fantasmas que llevamos agazapados en lo más recóndito de nuestro ser, a mudar de piel y ser otros y otras en otros tiempos y otras geografías, a fugarse de los escuetos límites de la condición humana y de lo posible, para, ayudados por los espejismos que nos rodean y arrebatados por la magia de sus imágenes, ser, por unos instantes u horas eternas, muchas otras sin dejar de ser las mismas, ubicuos sin movernos del lugar en el que estamos, eternos siendo mortales y todopoderosos sin perder nuestra miserable poquedad. Porque un museo, antes que un laboratorio o un archivo histórico, es una fábrica de sueños".

Mario Vargas Llosa "Una fábrica de sueños",
El Museo del Prado, 1996, XV – XVII

***Fernando Pardo** y **Bernardo García** son arquitectos que han participado en numerosos concursos nacionales e internacionales para la ampliación y rehabilitación de edificios históricos destinados a museos, como la ampliación del Museo del Prado, el Museo de Bellas Artes de Castellón, El Museo del Ejército, entre otros.*

El actual Museo Arqueológico de Asturias se encuentra situado en el Monasterio Benedictino de San Vicente, fundado en el año 761 por el Presbítero Máximo y relacionado con el primer

[1] E-mail: arqvaldivieso@telefonica.net

asentamiento de la ciudad de Oviedo. Con la protección de reyes y nobles, en los siglos XI y XII se rehace según estructuras románicas. Del conjunto románico, al parecer de gran importancia, no se conserva ningún resto. Se cree que fue destruido parcialmente por un incendio en 1512, que afectó también a la Catedral. Los restos debieron de ser derruidos en el siglo XVII para construir el nuevo claustro, pieza arquitectónica fundamental del conjunto edificado, que se amplió en el siglo XVIII con la realización del claustro alto. Es en esta centuria cuando el Monasterio vive un momento de gran esplendor con la presencia del Padre Feijoo. El claustro actual tiene planta cuadrada de 15 metros de lado y está compuesto por dos cuerpos: el inferior, atribuido según algunos autores a Juan de Badajoz, formado por 20 bóvedas de trazo gótico, y otro superior terminado en 1791.

En 1934 el conjunto es declarado Monumento Histórico Artístico y en 1939 se procede a su reconstrucción por los arquitectos Bobes y Menéndez Pidal. En 1945 se crea el Museo, que se abre al público el 21 de septiembre de 1952 en su emplazamiento actual.

Se puede decir que la idea original de este Museo data de mediados del siglo XIX, ya que la primera colección básica de antigüedades asturianas destinada a constituir el Museo Arqueológico de Asturias fue reunida en 1845 por la Comisión Provincial de Monumentos. Sin embargo, aún siendo importante, no se le asigna ningún local para su exposición. En primer lugar, se piensa en la parroquia de Santa Maria la Real de la Corte, abandonando esta idea en 1849. Más tarde, se reúne la colección en la ex Capilla de la Venerable Orden Tercera, junto al Convento de San Francisco. En 1884 se traslada al patio de la Escuela Normal de Maestros, hasta 1919, cuando se instala en los bajos de la llamada Casa de Chantre. Finalmente, en 1949, se decide que se ubique en el Claustro de San Vicente.

Hoy en día, el edificio se ha quedado pequeño e inadecuado para el cumplimiento de los objetivos confiados a un museo, por lo que se hace necesaria su reforma y ampliación en el edificio colindante, donde se puede producir el crecimiento natural del Museo Arqueológico de Asturias. Este edificio, de Titularidad Estatal, es una construcción de los años cuarenta del siglo pasado, realizada con un lenguaje historicista característico de la posguerra, con profusión de elementos propios del barroco asturiano: soportales, grandes aleros, etc. De ligero valor arquitectónico, ha sufrido diversas reformas para adecuarlo a distintos usos: biblioteca, sala de baile, viviendas, etc., por lo que su interior carece de interés, hecho que permite plantear su total demolición conservando únicamente sus fachadas, que se encuentran integradas en la memoria de la ciudad. Sus bordes posteriores, que limitan con la Catedral, son susceptibles de variación para adecuarlos a su uso futuro como Museo (Figura 1).

Figura 1: Vista aérea del
Museo Arqueológico de Asturias

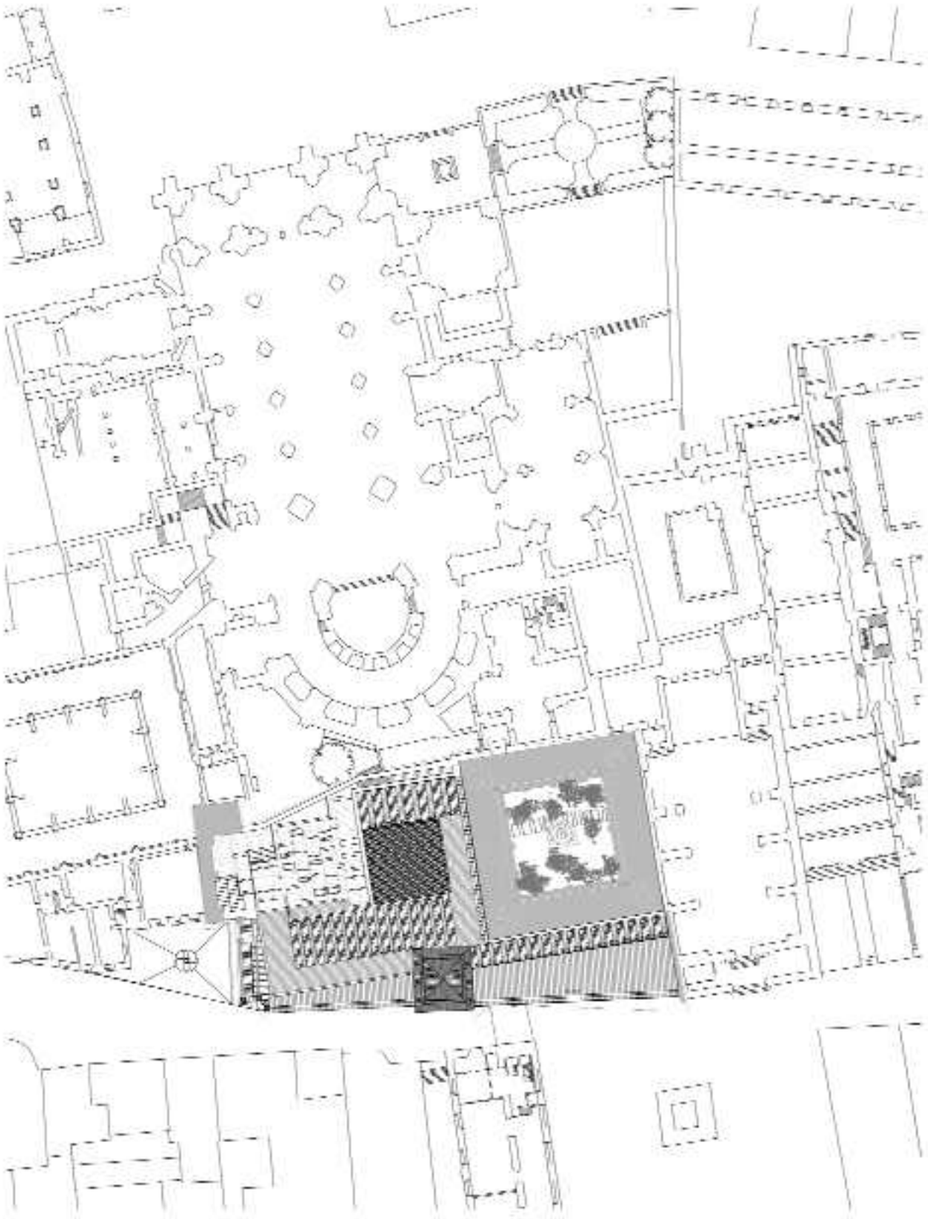


Figura 2: Plano de situación

Figura 3: Cementerio de los Peregrinos

Figura 4: Maqueta. Sección longitudinal

Por tanto, nos encontramos trabajando a la sombra de la Catedral de Oviedo: ella debe dominar. El Museo se va a extender. Su territorio se agranda y la actuación va a llevarse a cabo mediante la reinserción de un edificio. Pero su desarrollo no quiere trastornar el lugar, entendiendo como tal una idea amplia de territorio: el casco antiguo de Oviedo, el "Óvalo de Oviedo". Vamos a aprovechar la trama irregular: se pondrá en valor y definitivamente se utilizará el espacio dormido que ha ido quedando en la construcción de la ciudad. Al observarla, vemos que está llena de espacios paradójicamente vacíos: los claustros, los callejones, las plazas, el gran templo (la Catedral) y el Cementerio de los Peregrinos (Figura 2).

Comprobamos que todos los espacios intersticiales permiten la respiración de las construcciones. Entre ellas se actúa y ellos son los que establecen la estrategia, "la aparición construida", unas veces cubierta y otras descubierta, compuesta por vacíos que completan la ciudad y a la vez sirven como futuros espacios expositivos donde mostrar los objetos.

Al actuar, se utilizan los conceptos de rehabilitación, reinserción, metamorfosis, evolución y ampliación. Se evita todo "revival", arquitecturas con olor a naftalina o reproducciones fuera de contexto, ya que no se debe detener el tiempo: se asume la responsabilidad de la interpretación del momento, sin impedir que la historia continúe.

Los elementos de arquitectura, que se incorporarán con su particular lenguaje a un entorno que se encuentra ya consolidado, contribuyen a valorar lo que les rodea, siendo a su vez potenciados por su entorno inmediato. El Museo se utiliza como instrumento para apropiarse del lugar, desde el que se podrán observar los alrededores tanto físicos como históricos (Figura 3).

Se ha visto que nos interesan, y por ello son estudiados, los espacios intersticiales de la ciudad (caos, desórdenes espaciales…), ya sea en el casco histórico, en donde el ritmo de construcción ha ido creándolos, ya sea en nuestra propuesta, en la que la organización de

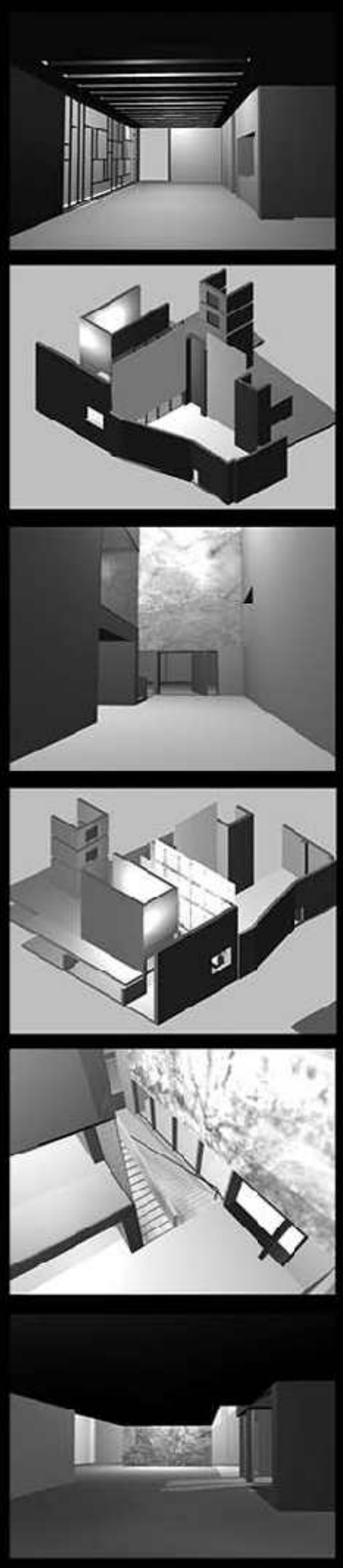


Figura 5: Esquema de usos

Figura 6: Maqueta

Figura 7: Maqueta

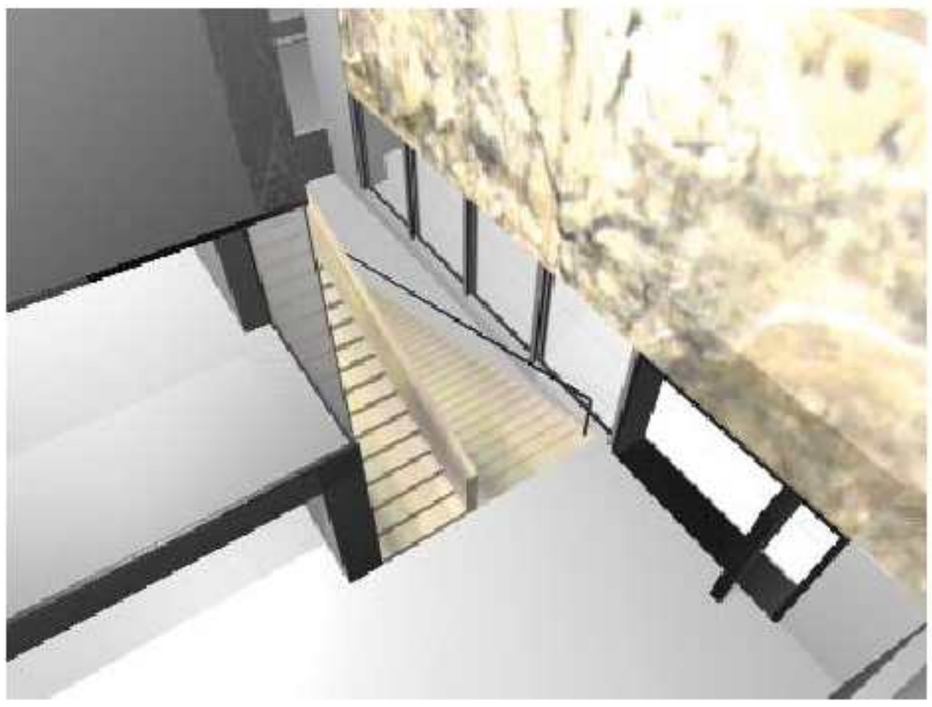


Figura 8: Vestíbulo interior

usos, necesidades expositivas y evocaciones del propio lugar nos ha inducido a un planteamiento de sucesión de escalas y tamaños diversos que origina un nuevo espacio participativo donde las piezas exhibidas no son el final de una historia, sino el principio de un discurso divulgativo en el que los objetos expuestos se convierten en medios para comunicar dicho discurso.

La arquitectura, junto con los objetos, es uno de esos medios y por eso su intervención servirá para embarcar al visitante en el viaje narrativo de la exposición. Conclusión: los museos ya no exponen simplemente objetos, sino ideas. Estos espacios intersticiales, con su existencia, convertirán a los visitantes en copartícipes y no simples espectadores de esas zonas sin definición funcional determinada.

El planteamiento arquitectónico para la realización del edificio del nuevo Museo Arqueológico de Asturias responderá a las siguientes premisas fundamentales:

- Idoneidad del lugar:

Se actúa sobre un conjunto edilicio que permite una realización equilibrada para su adecuación a los nuevos usos que se proyectan. La estructura espacial se conserva, ya que su posición y dimensión lo permiten, pero se introducen "temas" constructivos y espaciales que darán un carácter singular y específico al Museo.

- Funcionalidad:

A partir de varios edificios independientes obtendremos uno "único", aunque se conservarán sus características individuales. Se busca el elemento que los pueda aglutina (Figura 4).

- Programa:

La articulación de los espacios internos permitirá responder al programa de necesidades propuesto y, "caracterizándolos", además, para su posterior reconocimiento dentro de las exigencias representativas y simbólicas de una institución (Figura 5).

- Creatividad:

Estos elementos de diseño adecuado y con vocación

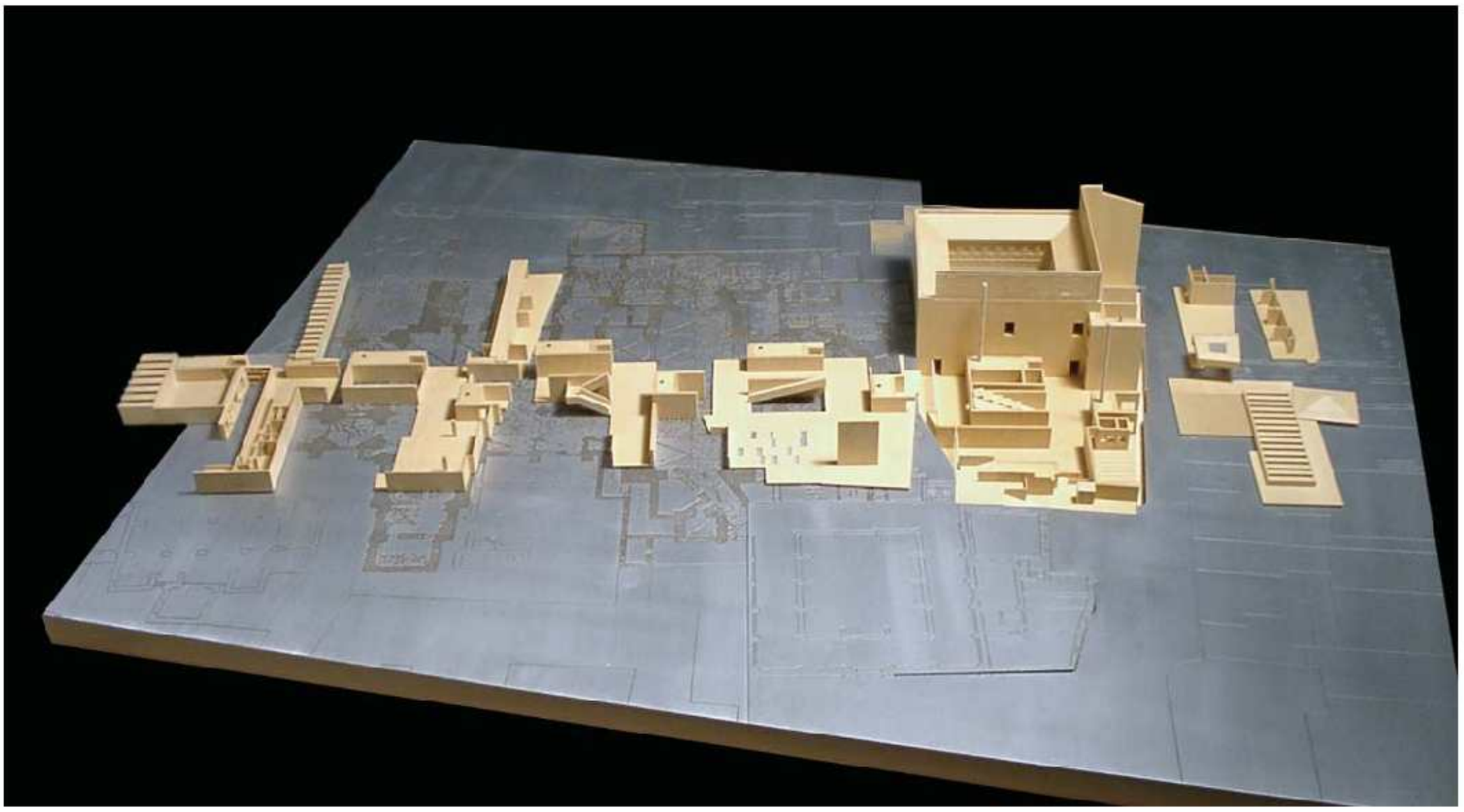


Figura 9: Maqueta. Fragmentos

de ser únicos se irán utilizando de diversas maneras, adaptándose, con pequeñas matizaciones, a los objetivos de cada caso.

- Representatividad:

Diversos elementos dotarán al Museo del carácter representativo que merece: cerramiento al exterior, partición interna, sistema de mobiliario adecuado al uso, etc. (Figura 6).

- Calidad arquitectónica:

Se utiliza, de esta forma, la arquitectura y sus elementos para hacer referencia a la dualidad "concreto-diverso" propia del lenguaje.

El edificio se concibe como lugar de encuentro para favorecer el diálogo. Se propone una actuación que realice reestructuraciones generalizadas del Monasterio y su entorno histórico, destinando las áreas de ampliación en el edificio que se incorpora al Museo a los espacios más dinámicos, capaces de soportar una demanda cultural diversa y variable en el tiempo y en el espacio (Figura 7).

Como ya hemos dicho, el análisis de los planos de la ciudad marca la decisión principal de la intervención. El ritmo de los vacíos urbanos se caracteriza por las maneras formales de aparecer:

- Geometrías regulares: claustros, espacios envueltos por arquitecturas.

- Espacios intermedios: recovecos, plazuelas y callejones delimitados por las envolventes de los edificios.

Las nuevas salas de exposición, protagonistas de la actuación, se plantean como nuevos "claustros", en este caso cubiertos, que denominamos de esta manera ya que son recorribles en sí mismos y se pueden percibir desde sus bordes a diversas alturas. Los claustros asumen así el volumen residual conformado por los límites urbanísticos y arqueológicos, el cual articula la intervención tanto interior (de distribución funcional) como exterior (continuidad y ampliación de espacios) en el número tres de la calle San Vicente, del que se conserva únicamente la fachada a dicha vía. Este criterio se aplica en el asentamiento del edificio, aprovechando los vacíos de excavación existentes, para recoger la pendiente de las plataformas de la planta baja, en cada una de las cuales se organiza una función distinta (Figura 8).

El espacio queda definido en el volumen de ampliación con un uso fundamental en el Museo: la exposición. En ella es muy importante su tratamiento. Se persiguen los siguientes aspectos:

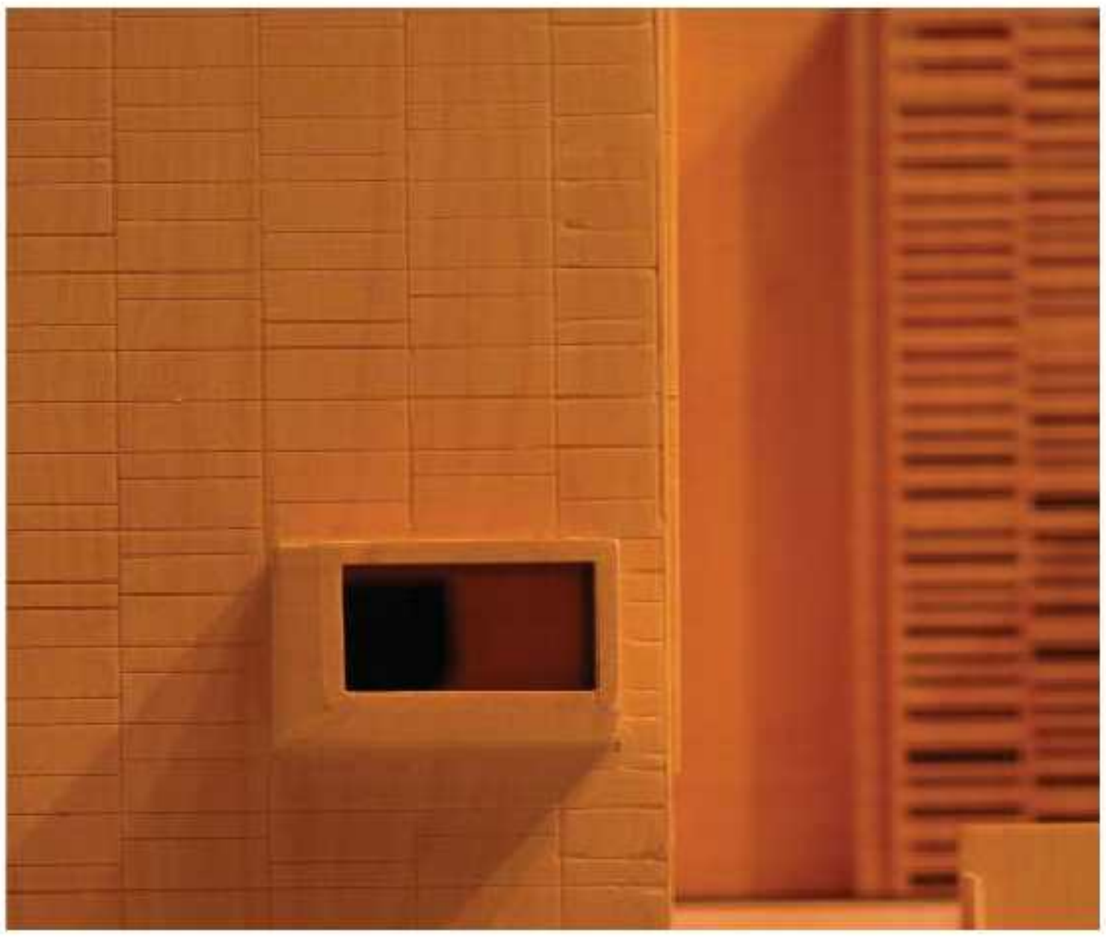


Figura 10: Ventana hacia la Catedral

- Control de la luz:

Continuidad espacial a través del flujo de la luz, tomando consciencia del sutil efecto que la iluminación natural produce en la arquitectura.

- Recreación de un espacio "prerrománico":

Cerramientos de placas de alabastro y celosías de piedra caliza.

- Unificación y modulación de las salas:

Fragmentación del volumen ampliable, sumando o restando los fragmentos para obtener volúmenes únicos. Este tratamiento se extiende por todas las nuevas salas de exposición. El volumen ampliado se prolonga a nivel de cubierta sobre la edificación existente, proponiendo una nueva coronación formada por una trama de lucernarios lineales. Los niveles se equilibran con la edificación existente y aparecen unas entreplantas útiles en donde se ubican una serie de servicios que completan las necesidades del nuevo Museo.

-Vacíos urbanos:

Adquieren gran importancia los espacios residuales no ocupados por la nueva edificación. Estos espacios se suman a los otros ya existentes que bordean la Catedral (Cementerio de Peregrinos) y producen un recorrido continuo que podría ser expositivo (jardín de esculturas), pero que también guarda la posibilidad de aislarse y cerrar el Museo. La percepción inmediata y conjunta de estos espacios "claustro" y "jardín" determina la organización de los vestíbulos de acceso como continuidad controlada de la ciudad por los interiores del edificio: se intenta que los espacios resulten más fluidos con la participación de los componentes externos y ajenos al edificio (Figura 9).

-La colección:

El Museo se compone de diversas áreas y espacios. Cada una de ellos necesita tener su propio valor y características: la forma, el material, etc. de cada uno debe potenciar la sensibilidad evocativa de la memoria. Pero tiene que existir un orden para poder obtener el elemento final: el edificio. En esta ordenación el resultado interno va a ser predominante. Aparece la estrategia de los espacios.

La realización de la ampliación del Museo en un edificio muy medido provoca que no pueda ser planteada como un gran contenedor. Nos tenemos que acoplar al espacio en donde se trabaja mediante la creación de:

- Espacios medidos, comprimidos, en el edificio existente.

- Espacios dilatados en el nuevo.

Todos estos espacios se incluyen en un recorrido/itinerario por dentro del espacio expositivo, que se va materializando alrededor del visitante al entrar en contacto con las colecciones expuestas y que va posibilitando ese mundo evocativo que antes se comentaba, que, además, se completa con elementos arquitectónicos que contribuyan, ya que estamos trabajando en un lugar construido, a valorar lo que les rodea, así como a introducirlo en el propio discurso expositivo. Es el caso del "ojo" hacia la Catedral: de alguna forma queda incluida en la exposición (Figura 10).

En cierta medida, el Museo se convierte en plataforma para hacer visible lo que hasta ahora era invisible al introducir, con sus huecos y espacios, elementos y lugares que anteriormente no estaban presentes (Figura 11).

Figura 11: Maqueta seccionada

El acceso al contenedor arquitectónico debe producir una emoción que ayude a la preparación para el proceso de contemplación y aprendizaje que se produce en el interior del Museo. Este acto de abrir, de introducirse en la caja–almacén comporta un riesgo. Siempre hay algo que queda oculto, que no se obtiene con el esfuerzo que entraña la visita a un Museo.

Tras pasar por una única apertura en la pared, un segundo muro, éste de distinto material, vuelve a conducir al visitante, ya separado del personal de plantilla, desde la sombra a la luz y en dirección hacia la exposición, descubriendo diversas categorías de transparencias, conseguidas gracias a un muro de materialidad ambigua que no sabe qué define, si interior, exterior o límite/frontera entre ambos. Esta pared está presente en todo el Museo, tanto en la zona actual como en la ampliación, y se convierte también en mediador entre espacios (definidos rigurosamente por materiales y formas) y el exterior, que se encuentra lleno de evocaciones históricas y ecos de la ciudad. Desde este punto percibimos detrás de nosotros el gran espacio vertical de exposición bañado por la luz, espacio que provoca el deseo de ser recorrido, lo que hacemos al continuar por una nueva escalinata que desemboca en otro espacio expositivo, intermedio entre lo que se percibe hacia abajo y hacia arriba.

Este recorrido ascendente, que avanza hacia la planta tercera de exposición, se delimita por el enfrentamiento de muros de brillo luminoso y muros de masa opacos. Al llegar a la planta tercera, final del recorrido público, se abre una gran sala en la que las características de las paredes según su dimensión, composición, material... intervienen en la definición de las sensaciones, ya que desaparecen como realidad. Lo único que queda es nuestra propia percepción del espacio. El edificio se corona por un sistema de lucernarios que controlan la entrada de luz natural, "material" intangible que, junto a elementos arquitectónicos de realidad concreta, como el hormigón, la piedra, el metal y la madera, construye el edificio.

La propuesta de la organización funcional del Museo quiere separar con claridad, horizontal o verticalmente, las cuatro zonas marcadas por el programa facilitado por el personal técnico del Museo, organizándose de manera que se eviten, en lo posible, las interferencias entre áreas de distintos niveles de accesibilidad (pública o interna) o de seguridad, que no son deseables para el correcto funcionamiento del centro. Estas zonas son:

- ZONA A: Zona pública sin bienes culturales. Localizada fundamentalmente en planta baja con posibilidad de dos accesos, ya sea para horario normal o para acontecimientos fuera de horario. Se puede aislar de las zonas de exposición y circulación de los bienes culturales simplemente cerrando una puerta.

- ZONA B: Zona pública con bienes culturales. Son esencialmente las salas de exposición, temporal o permanente. Aunque pueden aislarse, se plantean dentro del recorrido que el público hace del Museo. De esta manera, proyecto museográfico y proyecto arquitectónico, colección y edificio, se recorren a la vez.

- ZONA C: Zona interna con bienes culturales. El acceso de bienes culturales se hace directo desde la calle a un vestíbulo específico, que da paso al montacargas, el cual, completamente asegurado, coloca el bien cultural en el punto de inicio de su proceso natural dentro del Museo: recepción, control, documentación (catalogación), conservación (restauración), almacenaje o exposición. Hasta llegar a la exposición el bien cultural se mueve en todo momento exclusivamente por zonas internas.

Figura 12: Maqueta

- ZONA D: Zona interna sin bienes culturales. La parte de dirección e investigación que se distribuye en esta zona se sitúa en lugar necesariamente representativo, ya que debe responder al planteamiento de preservar el pasado y proyectarlo hacia el futuro que tiene el Museo.

El resto de las funciones se sitúan de manera que puedan cumplir su cometido de forma óptima sin sentirse interferidas ni interferir en otras. Por ello se localizan en las plantas altas con acceso directo interno desde planta baja (Figura 12).

En particular, la solución a la distribución de funciones es la siguiente:

- Sótano: Almacenes, instalaciones, servicios. Conexión directa con la planta baja mediante montacargas (Figura 13).

- Baja: Enlace de los dos edificios; solución de problemas de alturas y niveles entre ambos; organización en bandas; uso fuera de horario; inicio de movimientos internos y públicos; arranque de una continuidad espacial. Claustro (Figuras 14-15).

- Primera: Patio, celosía, conexión con la Catedral, biblioteca (Figuras 16-17).

- Segunda: Conexión entre ambos edificios, Exposición permanente (Figuras 18-19).

- Tercera: Exposición, galería superior, talleres (Figura 20).

- Cuarta: Administración, sistemas de luz (Figura 21).

- Cubierta: Iluminación natural homogénea en diversas salas, mediante lucernarios que dejan pasar la luz, la cual va bañando el espacio total al deslizarse hasta la primera planta (Figura 22).

En resumen, como dice Appelbaum, el Museo lleva una idea incorporada, que debe servir como catalizadora para desarrollar un discurso a partir de su contenido y de su propia arquitectura.

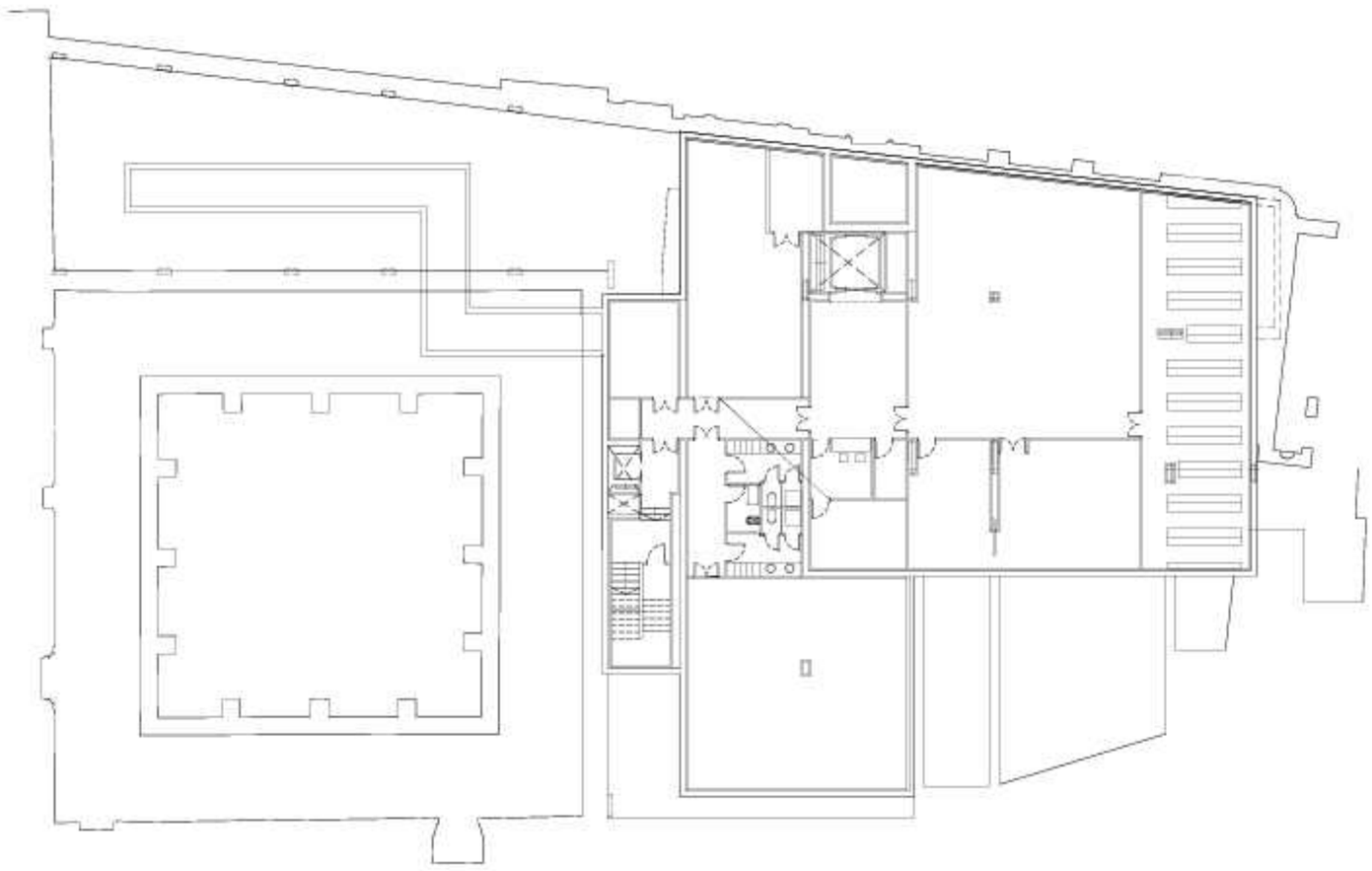
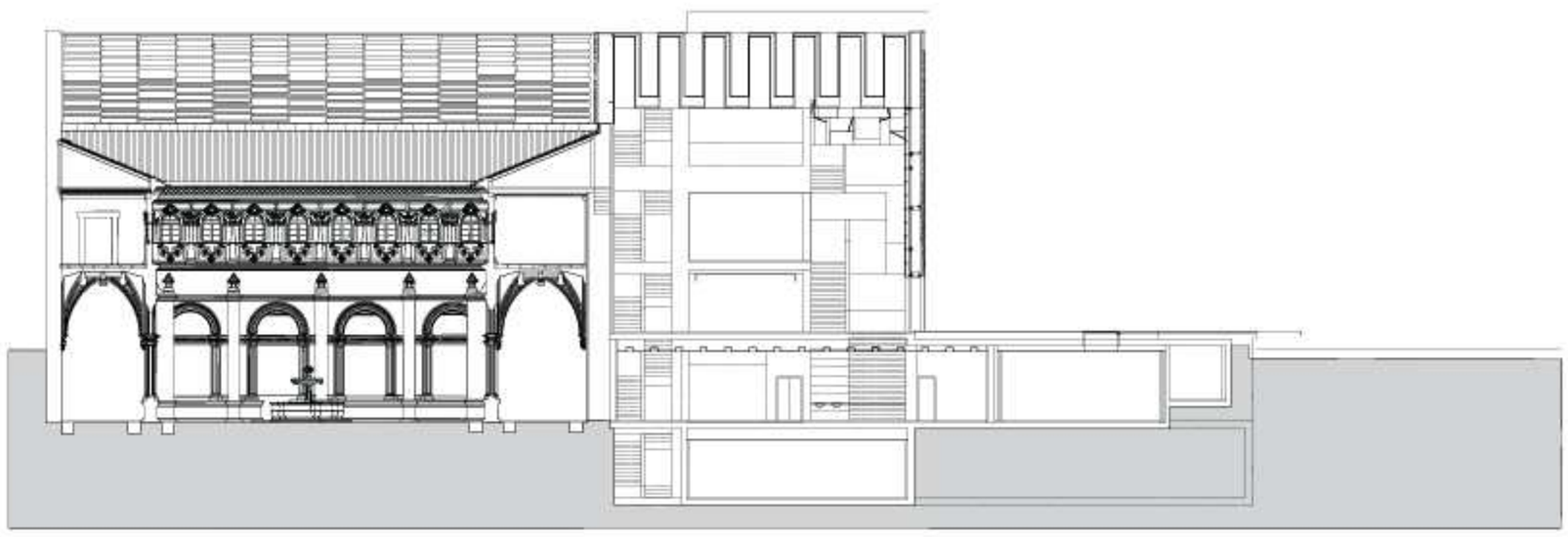


Figura 13: Planta del sótano



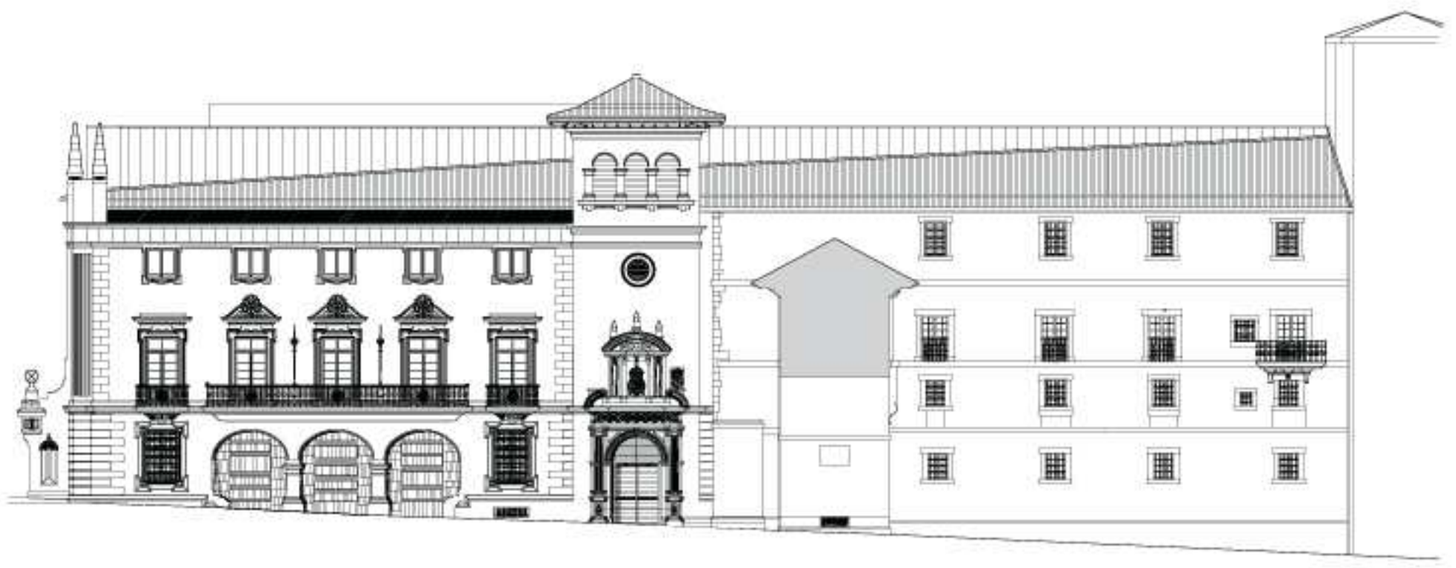


Figura 14: Alzados

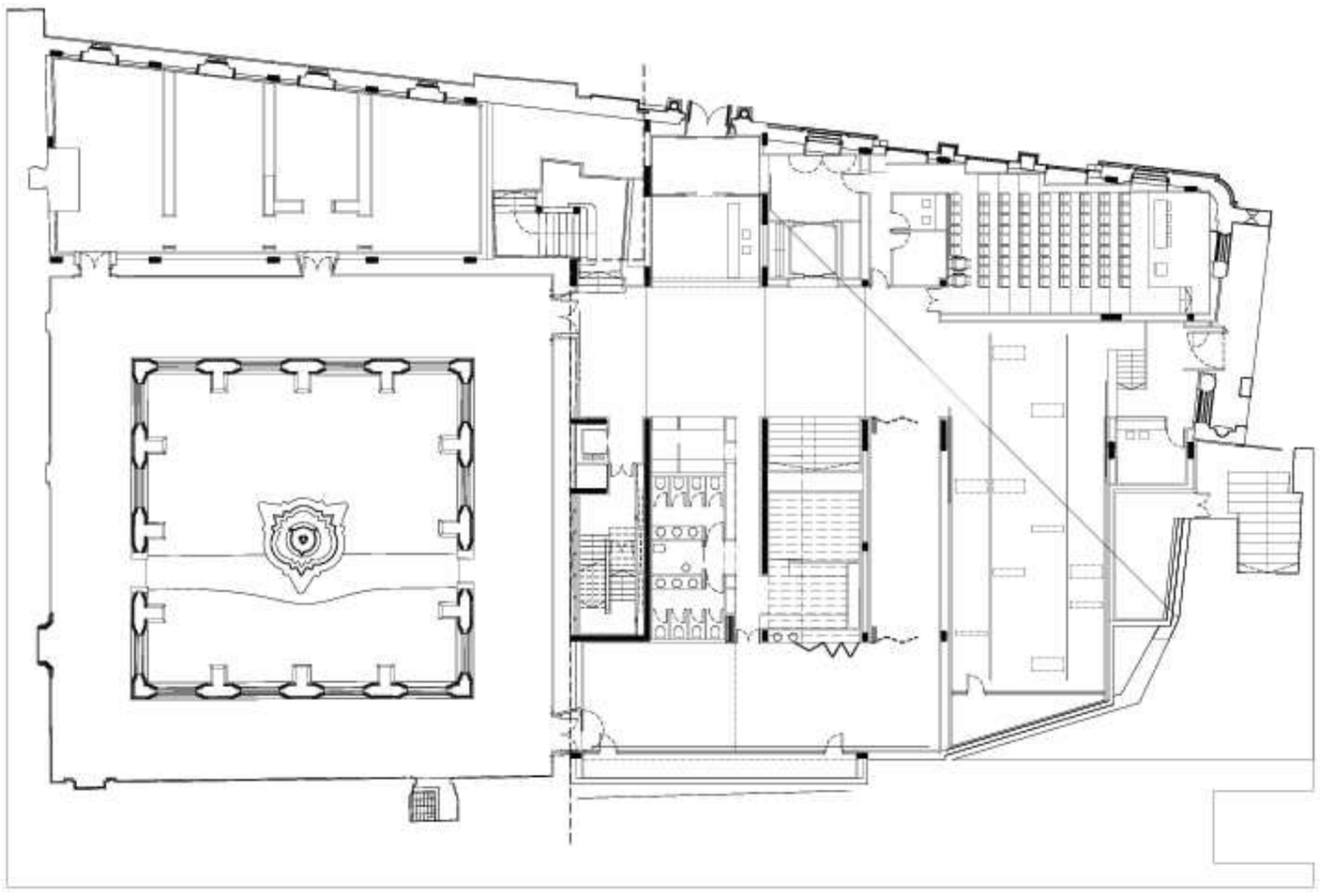


Figura 15: Planta baja

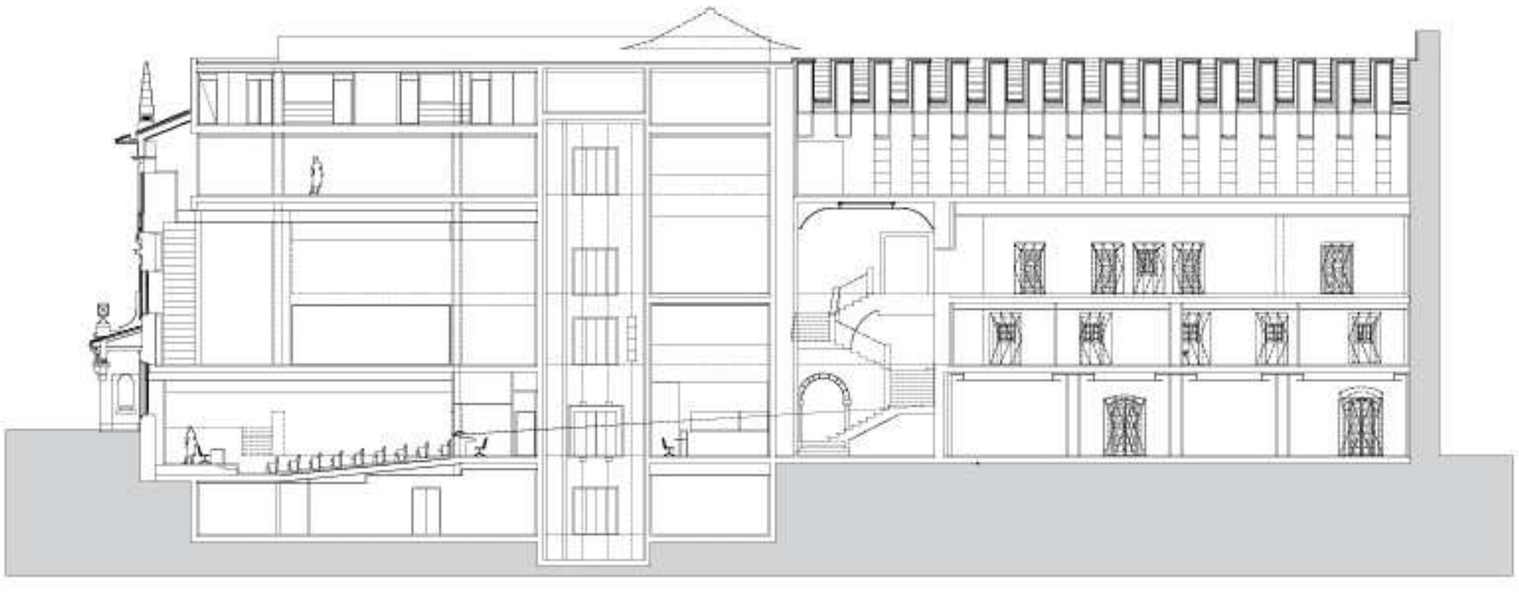


Figura 16: Secciones longitudinales

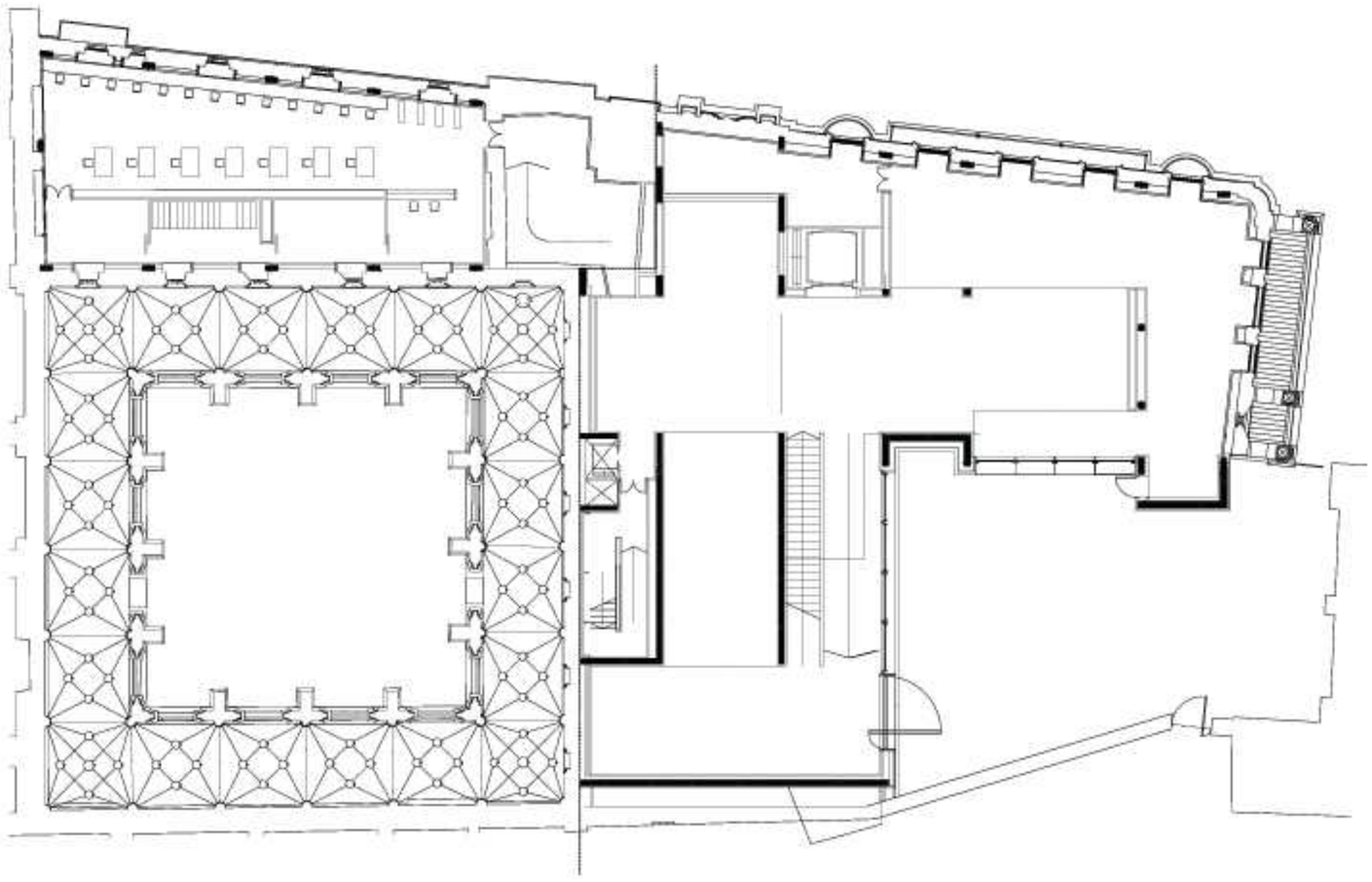


Figura 17: Planta primera

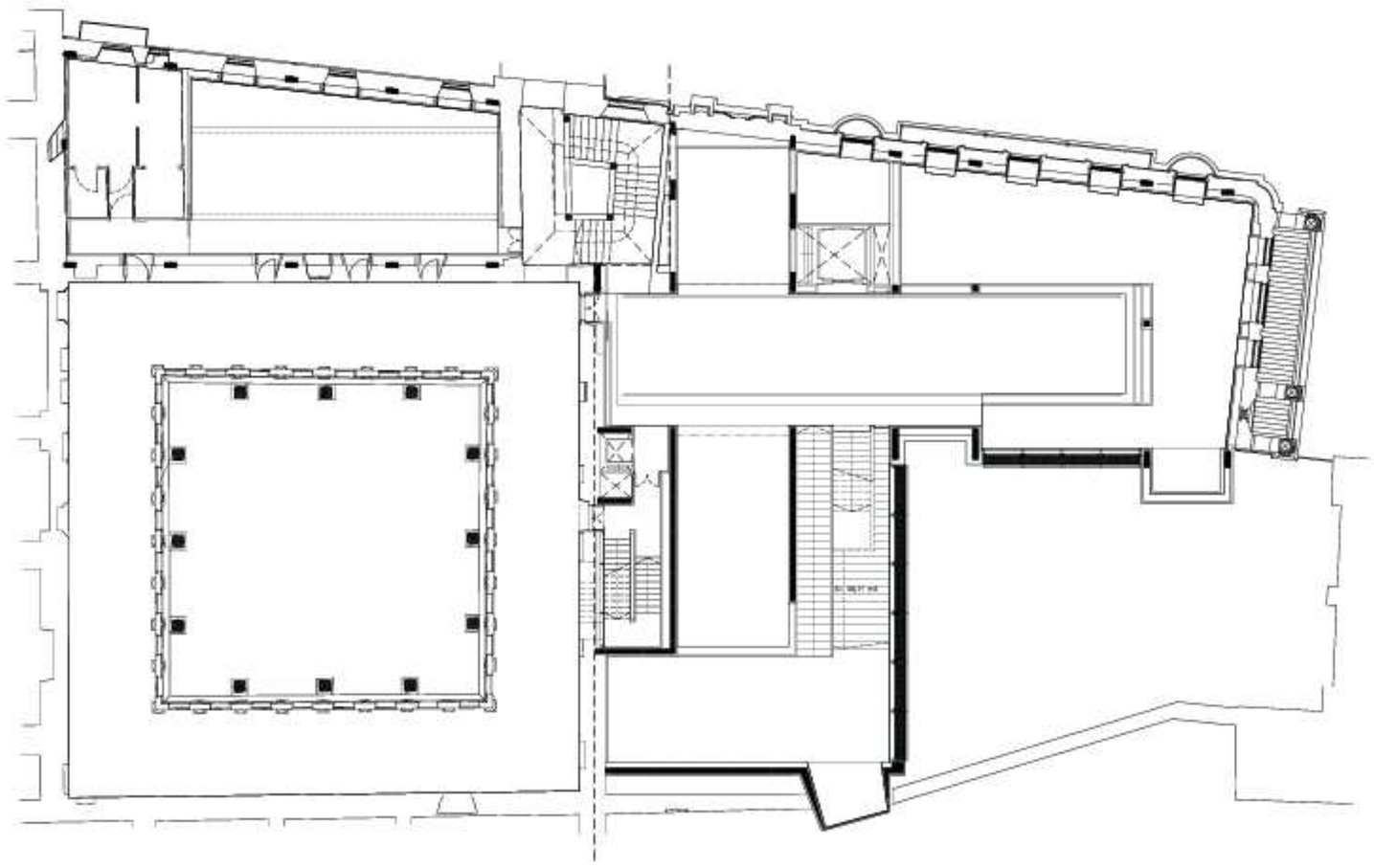


Figura 18: Planta segunda

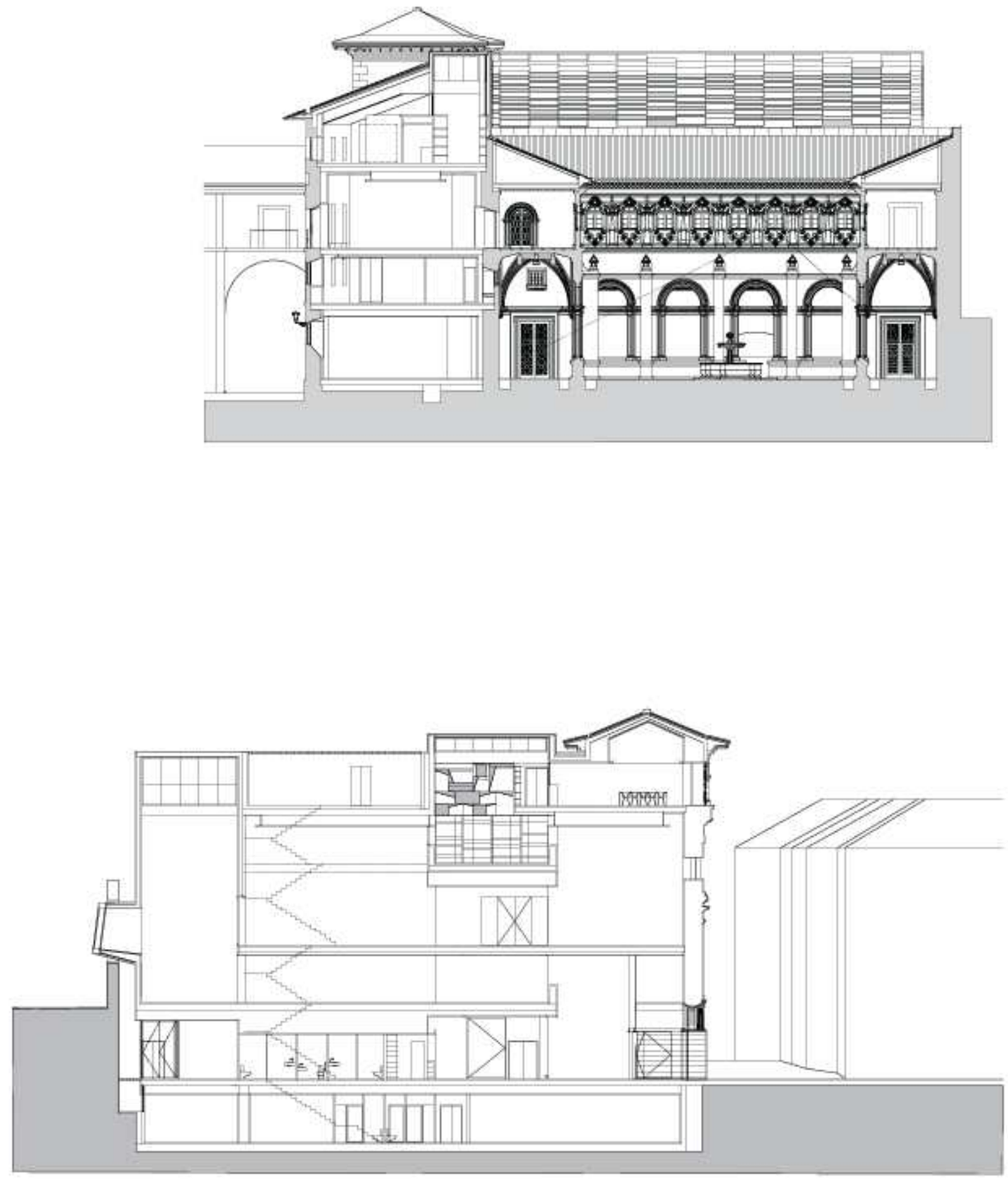


Figura 19: Secciones transversales

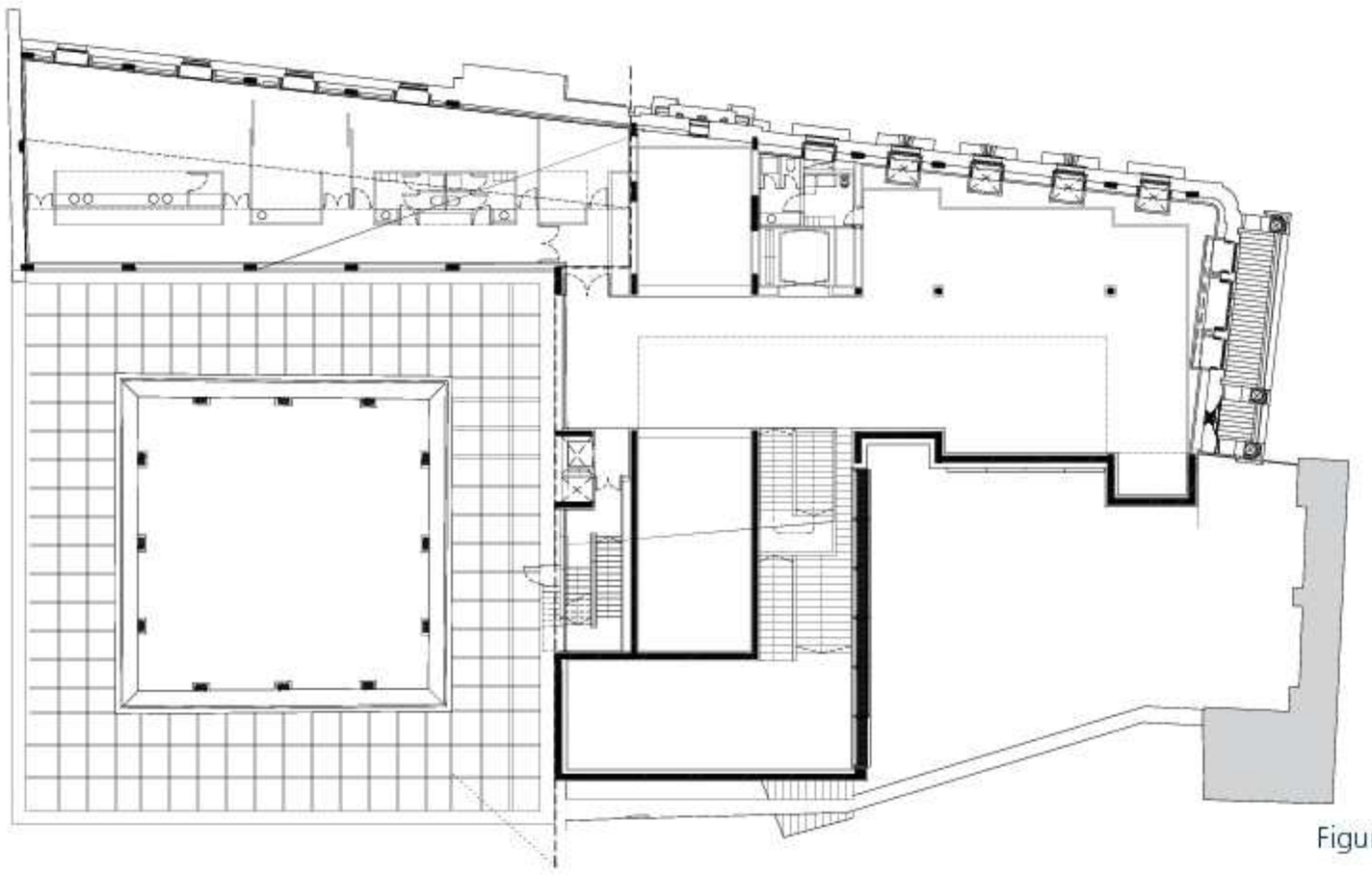


Figura 20: Planta tercera

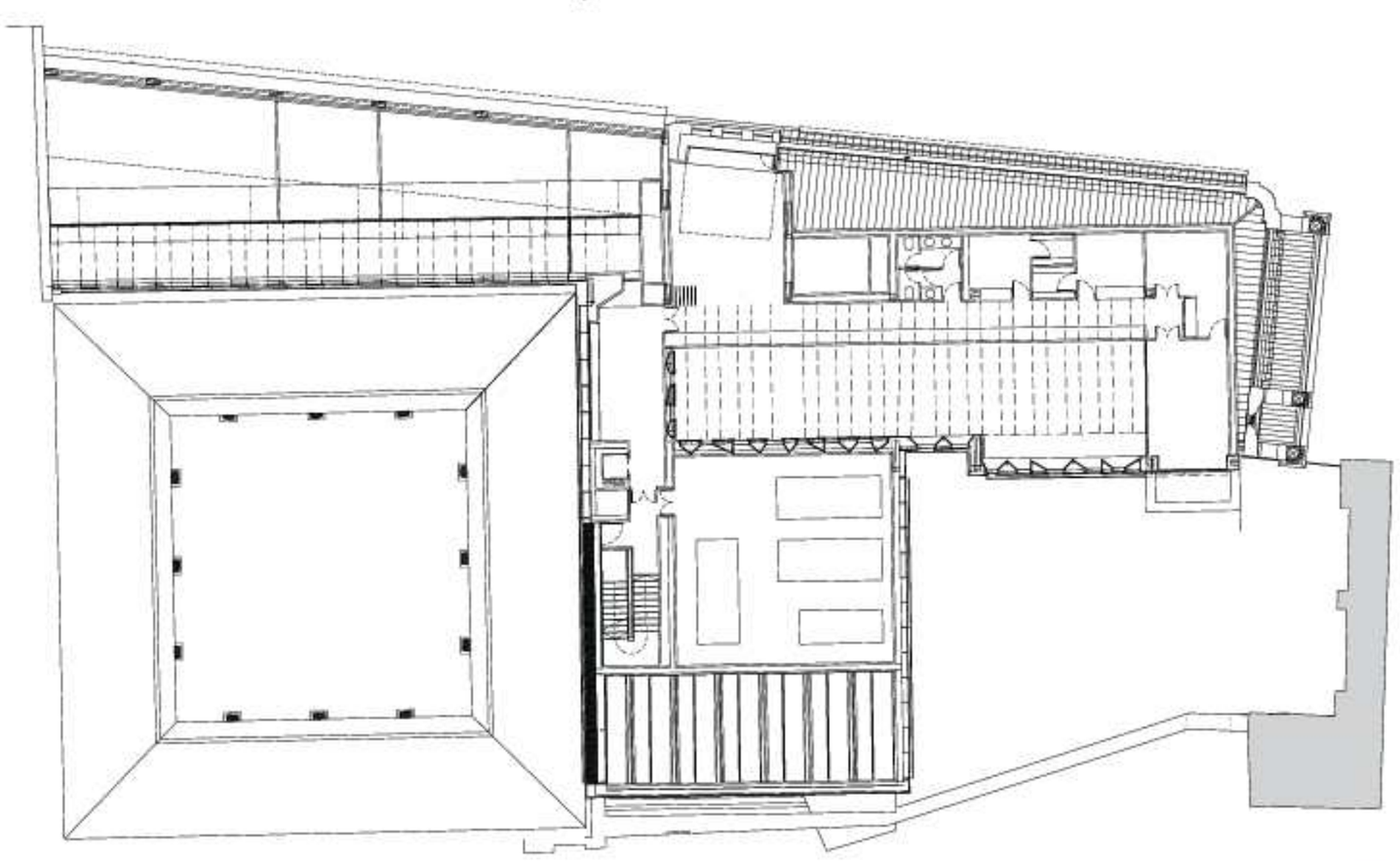


Figura 21: Planta cuarta

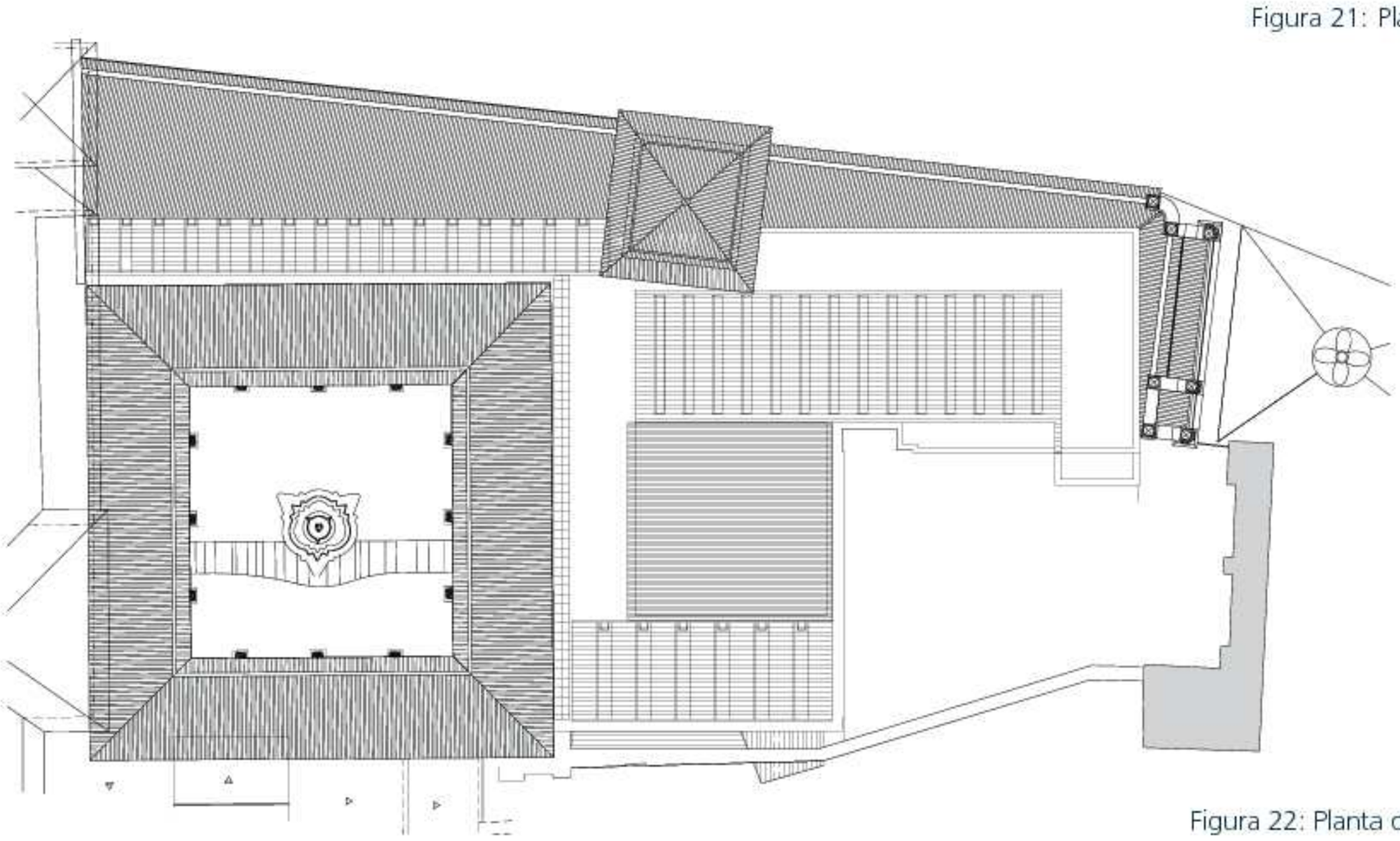


Figura 22: Planta de cubiertas

NUEVAS INSTALACIONES MUSEOGRÁFICAS DEL MUSEO SEFARDÍ DE TOLEDO (SINAGOGA DEL TRÁNSITO)

Ana María López Álvarez y
Santiago Palomero Plaza[1]

Museo Sefardí, Toledo

Resumen: La creación del Museo Sefardí de Toledo en 1964 respondió a la necesidad de disponer de un espacio donde se pudiera conservar el patrimonio hispanojudío y sefardí. Para ello se habilitó la Sinagoga del Tránsito en la ciudad de Toledo. El primitivo museo inaugurado en 1971, dependiente hoy del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, forma parte de la red de Museos Estatales. Aquel Museo respondía a los criterios del momento. En el año 1986 se acometieron por parte del entonces Ministerio de Cultura, unas obras de remodelación integral del edificio. Se realizó un proyecto museológico que contó con un consejo asesor científico. En 1994 este nuevo Museo fue inaugurado por S. M. el Rey y ha recibido diversos premios. En octubre de 2001, el Ministerio ha realizado nuevas obras como la reparación de cubiertas, limpieza de yeserías y artesonado, excavación arqueológica en la sinagoga, remodelación completa de la Galería de Mujeres y de la escalera de acceso a la misma, así como del área de acogida. Igualmente se han mejorado las instalaciones y se dispone de una nueva central de seguridad. También se ha actualizado el proyecto museológico. Con estas obras el Museo Sefardí podrá cumplir mejor los objetivos de conservación del legado de la cultura hispanojudía y sefardí para que quede integrado como parte esencial del Patrimonio Histórico Español.

Palabras clave: Sinagoga, Patrimonio hispanojudío y sefardí, Consejo asesor científico, Proyecto museológico, Proyecto museográfico, Actualización museográfica.

Summary: The creation of the Sephardic Museum of Toledo in 1964 was in response to the need for a space where the Hispano-Jewish and Sephardic heritage could be preserved. The El Tránsito Synagogue in the city of Toledo was adapted for this purpose. The original museum, opened in 1971 and now dependent on the Ministry of Education, Culture and Sport, forms a part of the network of National Museums. That Museum conformed to the criteria of the time. In 1986 the then Ministry of Culture initiated a complete renovation of the building. A museological project was undertaken, which was aided by a scientific advisor. In 1994, this new Museum was opened by His Majesty the King and has been distinguished by a number of awards. In October 2001, the Ministry performed additional works, such as the repair of roofing, the cleaning of plasterwork and coffered ceilings, archaeological excavations in the synagogue, complete remodelling of the Women's Gallery and the access stairs to the Gallery, as well as the welcome area. The installations were also improved, and there is a new security system switchboard. The museological project was also updated. With these works, the Sephardic Museum will be in a better position to attain the objectives of the preservation of the legacy of the Hispano-Jewish and Sephardic culture, so that it will become integrated as an essential part of Spain's Historical Heritage.

Key words: Synagogue, Sephardic cultural legacy, Scientiphic comitee, Museological project, Museographical project, Museographical modernisation.

Ana Mª López *es conservadora del Cuerpo Facultativo de museos desde 1980. Doctora en Filología Semítica, ocupa el cargo de directora del Museo Sefardí, desde 1976. Es autora de diversos libros y artículos sobre cultura hispanojudía.*

Santiago Palomero *es conservador del Cuerpo Facultativo de museos desde 1986. Director del Museo de Cuenca entre 1983 y 1985, desde esta fecha es subdirector del Museo Sefardí. Es autor de diversos trabajos relacionados con el mundo romano, la cultura hispanojudía, así como la museología.*

Introducción

"El interés que ofrece la historia de los judíos en nuestra Patria es doble, pues si por una parte, su estudio es conveniente para un buen conocimiento de lo español, dada la presencia secular

[1] E-mail: transito@mail.ddnet.es

Figura 1: Vista exterior de la Sinagoga del Tránsito y del Museo Sefardí (Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

en España del pueblo judío, también es esencial a la entidad cultural e histórica de este pueblo la asimilación que una parte de sus linajes hizo del genio y la mente hispanas a través de una larga convivencia. Sin la referencia a este hecho no pueden entenderse los variados aspectos que ofrece la personalidad de los sefardíes en las distintas comunidades que formaron al dispersarse por el mundo.

En el deseo de mantener y estrechar los lazos que secularmente han vinculado a los sefardíes a España, parece singularmente oportuna la creación de un Museo destinado a los testimonios de la cultura hebraico-española[2]*."*

El Museo Sefardí fue instalado en la Sinagoga del Tránsito *"porque no existe marco más adecuado que el venerable recinto de la Sinagoga del Tránsito en Toledo"*, como se lee en el Decreto Fundacional. La sinagoga del Tránsito, edificio característico del mudéjar toledano, fue mandada construir a mediados del siglo XIV, durante el reinado de Pedro I de Castilla, como agradecimiento a la gestión realizada por su tesorero y consejero don Samuel ha-Leví[3]. De esta manera, al crear el Museo Sefardí, se daba forma al deseo de reunir en este edificio cuantos testimonios de la cultura judía pudieran encontrarse dispersos por los Museos de España; deseo que ya se dejaba sentir en el año de 1915 cuando el 28 de diciembre se trasladaron a este edificio, a propuesta de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, unas lápidas con inscripción hebrea, –restos del antiguo cementerio judío-, que se encontraban en el Museo Arqueológico de Toledo, cerrado en aquella época. Sin embargo tal orden era revocada el 11 de agosto de 1924, y no se llegó a cumplir hasta 1930 (Figura 1).

Después de hacerse público el Decreto Fundacional se procedió a la restauración de la Sinagoga y la adecuación de sus salas para acoger al nuevo Museo. El 18 de septiembre de 1968 en el B.O.E se recogía la orden de 31 de agosto en la que se determinaban los centros integrados en el extinto Patronato Nacional de Museos. Es en esta orden y entre los Museos Nacionales donde aparece el Museo Sefardí, como Museo Nacional de Arte Hispanojudío. En 1969, la Sinagoga del Tránsito fue desvinculada de las Fundaciones Vega Inclán.

[2] B.O.E. 11 abril 1964, Decreto 874/1964, de 18 de marzo por el que se crea el "Museo Sefardí" en Toledo.

[3] Cf. Cantera (1955), con una completa bibliografía sobre esta sinagoga; López Álvarez (1986), con bibliografía actualizada. Para más detalles consultar, a partir de esta fecha, la revista Sefarad (CSIC).

Figura 2: Vista parcial de la restauración de las cubiertas
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Figura 3: Proceso de restauración de las yeserías
(Fot: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Etapas en la historia del Museo

1971-1986

El primitivo Museo fue montado de acuerdo con los conceptos museísticos imperantes en los años setenta del siglo XX. Fue emplazado en las salas que antiguamente ocupó el archivo de las Órdenes de Calatrava y de Alcántara. Sus colecciones se articulaban en dos grandes grupos:

1. El que comprendía las piezas anteriores a 1942, fecha de la expulsión de los judíos de España. Las piezas más significativas de este grupo, además de la propia sinagoga, eran las laudas sepulcrales con inscripción hebrea procedentes de toda España.

2. Un segundo grupo donde se encontraban piezas de origen sefardí correspondientes al ciclo vital y festivo.

Ambos grupos se mezclaban sin ningún tipo de hilo conductor en las salas, haciendo difícil su comprensión como no fuera para los conocedores de la cultura hispanojudía y sefardí. Sin embargo se intentó, dentro de la dificultad, reordenar la colección a partir de 1982 utilizando el criterio de agrupar las piezas por el ciclo vital y festivo, y recuriendo a materiales gráficos para facilitar la comprensión y dar un mayor protagonismo a las piezas. En esta etapa se dotó al Museo de un sistema de seguridad del que carecía hasta el momento.

En este período se inició, aunque con grandes dificultades, una política de adquisición de piezas. Igualmente se realizaron copias de objetos judíos existentes en España, dado el problema de que las Comunidades Autónomas se desprendieran de los originales que poseían y, por tanto, el nulo incremento de piezas que a través de esta vía podían conseguirse. También se modificaron los criterios seguidos hasta el momento de adquisición de fondos bibliográficos de anticuario en lengua hebrea, sustituyéndolos por la incorporación de bibliografía en español, inglés, francés, alemán e italiano, una vez vista la demanda de las personas que acudían a consultar estos fondos. Comenzamos también una biblioteca básica de museología, restauración, conservación, didáctica, de la que carecía el Museo. Se iniciaron una serie de actividades culturales, intentando dar una vida al Museo de la que hasta ese momento había carecido.

1987 - 2001

El Ministerio de Cultura decidió que era el momento idóneo, dado el estado de deterioro del edificio, para acometer los arreglos y reformas que el edificio necesitaba. Su idea era, que dado que el Museo era pequeño, podría acometerse un proyecto integral de remodelación tomándolo como proyecto "piloto" que sirviese como ejemplo de lo que podía realizarse con un edificio histórico que albergase un museo.

Figura 4: Vista parcial del artesonado
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Se realizaron una serie de trabajos que comprendieron la remodelación arquitectónica del edificio y la restauración de las yeserías, los artesonados y las lápidas sepulcrales. Se elaboró un proyecto museológico y se realizaron unas excavaciones arqueológicas. Desde el punto de vista arquitectónico se abarcaron una serie de campos que fueron desde los trabajos de restauración, en el más amplio sentido de la palabra, hasta las intervenciones que pretendieron adecuar el edificio a las necesidades que los nuevos tiempos le exigían. En primer lugar, se recuperó el monumento de manera que pudiera contemplarse íntegramente. Se restauraron las fábricas exteriores de ladrillo. Se trasladaron los servicios de gestión y de administración del Museo al edificio nuevo, construido gracias a la donación de los terrenos por parte de D. Jacques Pinto Coriat a finales de los sesenta y principio de los setenta, construyendo un cuerpo de conexión con la Sinagoga. De esta forma el edificio "histórico" se dejó íntegramente para la visita del público.

Igualmente se repasaron las cubiertas para evitar goteras y cualquier otro tipo de degradación originada por elementos externos (Figura 2). Se recuperó también la galería de mujeres, antes inaccesible para el público por el peligro que tenía de derrumbamiento. Se adecuaron el jardín y el patio oriental para la visita del público. El primero se preparó para ubicar en él las grandes laudas sepulcrales.

Estas actuaciones se complementaron con un programa de documentación, investigación y restauración. Se realizó un levantamiento fotogramétrico de las yeserías de la sala central como apoyo a la restauración. Esta tarea corrió a cargo del entonces I.C.R.B.C (hoy IPHE) del Ministerio de Cultura, y estuvo dirigida por un equipo de expertos encabezado por Carmen Rallo (SGME, MECyD). La actuación sobre las yeserías comprendió una primera fase de consolidación para proseguir con las de limpieza y restauración (Figura 3). Ésta última fue ejecutada en dos etapas: en la primera se trataron las yeserías de la galería de mujeres y en la segunda las de la gran sala de oración. De igual forma se procedió con el artesonado, consolidando, restaurando y limpiando toda la armadura que hoy nos permite contemplarla en todo su esplendor y belleza (Figura 4). En cualquier caso su deterioro no era constructivo sino que afectaba al oscurecimiento por suciedad, humos y humedad que presentaban sus pinturas. También esta restauración corrió a cargo del I.C.R.B.C y el equipo de especialistas estuvo dirigido por Ana Carrassón López de Letona.

Por otra parte y durante el proceso de remodelación arquitectónica, se practicaron una serie de excavaciones arqueológicas en los patios Este y Norte, así como bajo el actual vestíbulo de la sinagoga. Los elementos arqueológicos encontrados tienen como función clara la captación de aguas absolutamente primordial en la ciudad de Toledo. Asimismo se dotó al edificio de unas modernas medidas de seguridad adaptadas a las nuevas necesidades.

El anteproyecto museológico fue presentado en abril de 1988 a la Subdirectora de Museos Estatales, recibiendo el visto bueno de la misma. A partir de este momento, y dado lo comprometido de tener que abarcar miles de años de historia en un espacio físico pequeño y la escasez de piezas para poder exponer con dignidad los hechos que se sucedieron a lo largo y ancho de la rica historia del pueblo judío, se tomó la decisión de recurrir a expertos en la materia, que pudieran asesorarnos en este difícil proyecto, para que estuvieran representados los hechos más importantes, y que ninguno de ellos quedase olvidado y no nos perdiésemos en consideraciones subjetivas que no fuesen verdaderamente importantes. Después de mucho pensarlo, decidimos crear un consejo asesor científico para temas generales en el que estaban representados

el CSIC y la Universidad. Era necesario también contar con asesoría en lo que a la ciudad se refiere y así surgió el consejo asesor para Toledo.

La Subdirección General de Museos Estatales nombró como arquitecto realizador del proyecto museográfico a Juan Pablo Rodríguez Frade, quien comenzó por realizar el programa gráfico del Museo. Presentó un notable interés el depósito de 70 piezas arqueológicas que Israel Antiquity Authority depositó en nuestro Museo durante un periodo de cinco años automáticamente prorrogable y que ha contribuido a dar una visión más completa del marco histórico en que tiene sus raíces el pueblo judío.

El discurso museológico intentó dar una visión lo más completa posible de la historia del pueblo judío en España, desde su llegada en época romana hasta su expulsión por los Reyes Católicos, haciendo especial hincapié en la época medieval, la edad de Oro del Judaísmo Español. Tanto los conversos, que se quedaron, como los que se marcharon, produciendo una prolongación de la cultura y costumbres adquiridas en la Península, han desarrollado un acervo cultural muy peculiar, digno de ser conocido y conservado para las generaciones venideras. El Museo se planteó como objetivo principal conseguir que el legado de la cultura hispanojudía y sefardí quedase integrado como parte esencial del Patrimonio Histórico Español. El día 1 de junio de 1994 S. M. El Rey inauguró el nuevo Museo remodelado. En el "libro de oro" dejó escrito:

"En el día de la inauguración de este Museo, mi felicitación por la tarea realizada y esfuerzo que sirva este Museo para seguir en la divulgación de la cultura hispano-judía. Con todo mi afecto".

Estas palabras han sido un estímulo en nuestro trabajo durante los años que ha estado abierto el Museo. Una ilustre colega norteamericana, Selma Reuben Holo[4], asistente al acto inaugural de 1994, indica al referirse al Museo y a su papel: *"Al ubicarse en la ciudad tan recientemente y tan patentemente utilizada para reforzar la cerrada naturaleza de la España fascista, el Museo Sefardí desempeña un papel especialmente instructivo como la metáfora elegida por el Estado democrático para la reapertura del país y su renovación cultural. Al recordar dramáticamente a todos los visitantes de Toledo que España como otras naciones democráticas, puede asimilar tranquilamente al "otro" en su identidad nacional, el Estado y su Museo apuestan porque el país se convierta de nuevo en un lugar de convivencia, como estuvo tan orgulloso de serlo hace más de quinientos años"*.

En este periodo llegaron algunos premios. Así en el año 1995 la Real Fundación Toledo premió al Museo Sefardí. En la comunicación del premio podía leerse: *"...Al Museo Sefardí, por conservar y difundir el legado de la cultura hispanojudía y sefardí integrándola como parte esencial del Patrimonio Histórico Español... Tras la inauguración por S. M. el Rey... el Museo viene desarrollando una creciente actividad, realizando cursos y reuniones científicas, trabajos de investigación, actividades culturales y educativas ...."*

El premio fue entregado por Su Alteza el Príncipe D. Felipe de Borbón a la directora del Museo. Asimismo la prestigiosa institución europea EMYA (European Museum of The Year Award), nominó al Museo Sefardí entre los Museos Europeos del Año en 1996 por poseer cierto número de cualidades de interés para la comunidad museística internacional, así como por su habilidad para dar a conocer el legado hispanojudío de manera clara y abierta, sin ocultar los problemas de convivencia o aspectos delicados históricamente como la Inquisición, logrando además adelantarse al paisaje cambiante de una Europa multicultural.

En 1997 el Museo recibió el Premio Museo Cultura Viva en la VIII edición de estos premios, entregados en Madrid por personalidades independientes del mundo de la cultura y la comunicación.

[4] Selma Reuben Holo es profesora de Museología de la Universidad de Los Ángeles. Las líneas que siguen son una traducion de su trabajo en inglés publicado en 1999. Holo, 2002: 87.

El nuevo proyecto museológico: 2001 - 2004

El proyecto al que antes hemos aludido ha dado sus frutos a lo largo de siete años y se ha visto completado con las obras comenzadas en octubre del 2001, que concluyeron en noviembre de 2003. Éstas comprendieron la reparación integral de las cubiertas, excavaciones arqueológicas en el suelo de la Sinagoga y la realización de un nuevo proyecto museográfico. Se ha contemplado asimismo, aunque esto se realizará a más largo plazo, la ampliación de las instalaciones del Museo con la adquisición de edificios colindantes.

Una serie de causas han obligado a esta actualización museográfica del Museo Sefardí de acuerdo con los criterios de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Entre las mismas destacaremos:

- Un aumento considerable de visitantes desde la inauguración (aproximadamente dos millones y medio).

- La degradación de las instalaciones debido a su uso.

- La necesidad de incorporar nuevas instalaciones y mejorar las ya existentes (seguridad, red informática, megafonía, climatización, etc.).

- La conveniencia de unificar criterios en el uso de ciertas instalaciones que se ejecutaron posteriormente a la realización de las obras en el periodo anterior.

- El envejecimiento natural por el uso, en temas como la iluminación, el revestimiento de la madera, el deterioro de los carteles y la diversidad de la señalización gráfica, y de los mecanismos de apertura de las vitrinas o de los sistemas de protección lumínica.

- La reorganización de algunos espacios como consecuencia de la adquisición de nuevas piezas que complementan las colecciones de la exposición permanente. Además, la incorporación de sistemas informáticos actuales que faciliten la comprensión de los temas expositivos. Asimismo la importancia de dar a nuestros visitantes mejores y más completas áreas de descanso.

- También se trata en este período de mejorar el acceso a las instalaciones a personas con minusvalías, eliminando algunas barreras arquitectónicas y posibilitando en parte la visita a personas con problemas de visión.

A pesar del cierre durante el año 2002 y 2003, el Museo ha continuado con su actividad. Ha estado presente como asesor y colaborador en la exposición *La memoria de Sefarad* organizada por la SEACEX, organismo cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores. La exposición ha viajado a Washington. Asimismo, el Museo Sefardí colabora en la difusión de la Cultura Hispanojudía y Sefardí. En septiembre de 2003 tuvo lugar el XIII Curso de Verano con el título: *Del pasado judío en los reinos hispánicos: Afinidad y distanciamiento*. Desde 1991 se han sucedido doce Cursos, celebrados con gran éxito de alumnos de todas las parte de la Península, de Europa y también de América. Casi todos ellos publicados por la Universidad de Castilla-La Mancha y la Asociación de Amigos del Museo Sefardí. En este momento ya está en marcha el XIV Curso que tendrá como lema *El antijudaísmo en España* y que, como los anteriores, tendrá lugar en septiembre de 2004.

Igualmente el Museo a pesar de estar cerrado ha trabajado con las Comunidades Autónomas de España. Ha colaborado con Cataluña para la realización del Museo de Gerona sobre la Historia de los Judíos de Cataluña y en el máster sobre *Cultura Judía*, y ha sido miembro asesor del grupo de investigación que desarrolló la exposición *La Catalunya Jueva*, celebrada en 2002. También viajamos hasta Valencia para presentar una exposición con el título *El cicle festiu jueu* en el Museu de Prehistoria i de Cultures de Valencia. Igualmente colaboramos con la exposición *Hebraica Aragonalia*, celebrada en la Diputación de Zaragoza en el Palacio de Sástago en el año 2002. También se solicitó la colaboración del Museo en un ciclo de conferencias celebradas en agosto de 2003, previo a la apertura de un Museo en Uncastillo, Zaragoza.

Asimismo también la Comunidad Autónoma de Extremadura y a través de su Consejero de Cultura, solicitó opinión sobre la sinagoga de Valencia de Alcántara. En este momento colaboramos con la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha en la identificación de unos restos encontrados en la excavación arqueológica realizada en el *Prao de los Judíos* en Molina de Aragón, Guadalajara, donde han aparecido unos fragmentos de yeserías con inscripción hebrea y decoración vegetal, que nos ha facilitado el director del Museo de Guadalajara, y que estarían emparentadas con las del Tránsito, Córdoba y Cuenca. En este momento podemos decir que se trata de los restos de una antigua sinagoga del siglo XIV por la lectura de la inscripción hebrea tomada del libro de Salmos (27, 4). Igualmente, hemos colaborado con el Museo de Albacete en un ciclo donde hemos presentado el arte judío en la Península Ibérica.

Se han realizado y se preparan para entregar una serie de publicaciones. Hemos recibido las Actas del *XI Curso de Cultura Hispanojudía y Sefard*í: *Juderías y sinagogas de la Sefarad medieval,* que nos publica la Universidad de Castilla-La Mancha y *La comunidad judía de Tetuán (1881-1940),* primer libro de una colección de monografías del Museo Sefardí, publicado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. A fin de completar y facilitar la visita al Museo, preparamos para entregar este año: el *Catálogo del Museo* (revisado), la *Guía del Museo* (pequeño formato) y los textos de las audioguías. Se prepara asimismo la segunda monografía de *El Museo Sefardí de Toledo y sus visitantes*. Asimismo se ha entregado un trabajo de didáctica del Museo, preparado por dos becarias del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, dirigido a alumnos del 1er y 2º Ciclo de Enseñanza, y se ha publicado el número 21 del boletín *Noticias* del Museo.Básicamente el discurso museológico que presentamos en 1994 no ha cambiado dado que la experiencia de siete años ha demostrado un buen resultado. Seguimos contando con el préstamo de piezas arqueológicas de Israel Antiquity Authority lo que para el discurso del Museo es de capital importancia porque permite situar el marco histórico-geográfico en el que se desarrollaron las tradiciones que dieron lugar a la "historia del pueblo judío". Lo que sí se contempla son una serie de mejoras que incluyen, por una parte, las vitrinas de las tres primeras salas del museo y una remodelación completa de las de la Galería de Mujeres que permita ver el espacio arquitectónico en todo su esplendor. En este lugar hemos colocado el ciclo vital y festivo de los judíos, el mundo sefardí y los judíos en la España moderna y contemporánea. Tres pantallas en este lugar mostrarán en documental los momentos más importantes de la vida y fiestas de los judíos, así como el mundo sefardí. Asimismo en el nuevo montaje se han incorporado algunas de las nuevas piezas que en estos años han venido a incrementar los fondos del Museo, provenientes en su mayor parte de adquisiciones por parte del Ministerio y de donaciones.

La actualización museográfica

Como hemos indicado, el deterioro producido por el uso de las instalaciones ha motivado una necesaria puesta al día de las instalaciones del Museo. Se ha sustituido la antigua rampa para minusválidos de madera por una más moderna, tratada para evitar su deterioro por el paso y las inclemencias climatológicas. Se ha proyectado estable y ligera para permitir el paso del agua de lluvia que tiende a embalsarse al llanear el lugar donde se encuentra la misma. La puerta de acceso se ha reparado y pintado y subsanado la degradación que presentaban tanto las jambas como el umbral. Asimismo se han instalado en el exterior nuevas cámaras de seguridad de una mayor cobertura. Igualmente se han reparado y pintado rejas y ventanas de madera. Para este proyecto de actualización museográfica el Ministerio ha designado como arquitecto a Jorge Ruiz Ampuero.

Área de acogida

Esta zona se ha remodelado completamente y ha recuperado las dependencias en subsuelo de una antigua casa del siglo XIII que se utilizan para guardar entradas, folletos y pequeñas guías. Se ha demolido

Figura 5: Área de acogida
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

completamente este área y se le ha dotado de nuevos elementos de acogida de nuestros visitantes. Se ha cambiado la disposición de la taquilla, ya que ahora el acceso se realiza frontalmente. Se le ha dotado de espacio para colocar nuevos elementos como las audioguías y se ha realizado una nueva vitrina para la colocación de los premios. Esta remodelación ha permitido dotar a la zona de una mayor luminosidad y estanqueidad para el aprovechamiento de la climatización. Así se ha instalado una cortina de aire para evitar las pérdidas lógicas de aire frío o caliente por la apertura y cierre continuo de las puertas (Figura 5).

Asimismo ha desaparecido la antigua tienda y se ha sustituido por otra más moderna que permite el mejor desenvolvimiento de las personas que nos visitan y una mayor facilidad para seleccionar y ver (sistema de supermercado) personalmente el producto que desean adquirir. Se ha colocado un nuevo suelo en este área, ya que el anterior estaba considerablemente deteriorado y además ha tenido que demolerse *"como consecuencia del refuerzo que se ha hecho en este forjado"*. Se ha mantenido el fragmento de viga con texto de acogida a los que acuden a la sinagoga y que fue rescatada de la propia fachada de la Sinagoga en la obra anterior. Igualmente se ha mantenido la viga mudéjar con inscripción hebrea procedente de una antigua sinagoga del siglo XI o XII según Cantera y Millás[5], que ahora aparece acompañada de otra del siglo XIII, igualmente mudéjar, y procedente de la judería de Toledo con motivos de ataurique y con inscripción árabe, donada por una familia de la ciudad.

Figura 6: Sala de oración
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Sala de oración

Se han realizado obras de sensible mejora en la sinagoga. Se han limpiado las yeserías y el artesonado al que se ha dotado de una iluminación cuidadosamente estudiada por los técnicos del IPHE. Igualmente ha mejorado la iluminación del resto de la sala y del fragmento del suelo original del edificio del siglo XIV, que se protege con una barandilla. Igualmente se han reparado los elementos del mobiliario que han envejecido desde la última reforma. Se han añadido nuevos muebles para la colocación de folletos y la protección de extintores. Un nuevo suelo ha venido a sustituir al anterior posiblemente colocado durante la remodelación que del edificio realiza el Marqués de la Vega

[5] Cantera y Millás, 1956: 332-333.

Figura 7: Sala I
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Figura 8: Sala II
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Inclán. Antes de la colocación se realizó una excavación en el año 2002. Bajo el vestíbulo y la gran sala de oración de la actual Sinagoga del Tránsito han aparecido los restos correspondientes a una tradicional casa toledana, centralizada en torno a un patio con diversas estancias (letrina, aljibes, despensa, cocina y salas) a su alrededor y la típica entrada en codo a través de un zaguán. A través del estudio de los materiales arqueológicos la podemos fechar en los siglos XII-XIII y responde al mismo esquema ya conocido en otros espacios de la antigua judería de Toledo e incluso bajo la misma Sinagoga de Santa María la Blanca. Este tipo de urbanismo "mudéjar" de tradición islámica se repite, por otra parte, con los mismos esquemas por toda la ciudad durante buena parte de la Baja Edad Media (Figura 6).

Entre los materiales arqueológicos destaca un conjunto de fragmentos de yeserías con inscripciones árabes y hebreas de los siglos XIII y XIV. En el siglo XIV, con el patrocinio económico de Samuel ha Leví, se amortiza el espacio ocupado por estas casas, después de arrasarlas hasta los cimientos, para levantar de nueva planta la sinagoga que todos podemos admirar hoy. Con la expulsión de los judíos en 1492 los Reyes Católicos otorgaron a la Orden de Calatrava la *"sinagoga mayor que los judíos tenían en Toledo"*, pasando en 1494 a formar parte del Priorato de San Benito, convirtiéndose la antigua sala de oración en templo cristiano, sirviendo el resto de dependencias sinagogales como hospital y asilo para los caballeros calatravos.

Durante el siglo XVI, deja de ser hospital y asilo para convertirse exclusivamente en iglesia y lugar de enterramiento de caballeros calatravos, levantándose *"veinte y una losas de piedra de diferentes especies que sirven de memoria a los que en dicha yglesia están sepultados gravadas en ellas, diferentes themas y rótulos que denominan las personas para quien se hicieron."* Abundan entre los enterrados, entre otros, miembros de la familia Guzmán, descendientes de D. Álvaro de Luna; hoy estas lápidas, salvo una que se encuentra en el patio este del Museo, se encuentran expuestas en el Museo de Santa Cruz de Toledo. En las excavaciones hemos podido documentar algunas de estas tumbas sin ningún tipo de ajuar, ya que sabemos por un documento fechado en 1734 que fueron levantadas *"y no se encontró devajo de ninguna de las sepulturas vestigio alguno ni mas que tierras y cascotes"*. Los restos fueron ubicados en una cripta que hemos descubierto en las excavaciones a los pies de la sala de oración.

Figura 9: Rampa de acceso al Patio Norte
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

En el siglo XVII se construye el Archivo de las Órdenes Militares de Calatrava y Alcántara, adosado al muro Norte de la Sinagoga, en lo que hoy son las salas I, II y III del Museo Sefardí. Gracias a los libros de visita e informaciones de los diversos visitadores, tenemos abundante constancia documental del estado del edificio y de las diversas reparaciones, cambios de suelo y modificaciones que se hicieron en sus instalaciones a lo largo de los siglos destacando entre otras la conversión de la antigua galería de mujeres en vivienda, compuesta de " *dos piezas que sirven de dormitorio y una cocina oscura con una campana de chimenea*". En el siglo XVIII la decadencia de las Órdenes Militares afecta a la iglesia de Nª Sª del Tránsito que ahora aparece en la documentación simplemente como Ermita. El dibujo de Palomares (1751) nos muestra el aspecto exterior de la vieja sinagoga, todavía con la inscripción hebrea en el dintel de entrada, la fachada original y la nueva torre-campanario así como la vivienda del capellán de la ermita.

A lo largo del siglo XIX continuó el deterioro del edificio, que incluso fue utilizado excepcionalmente como barracón militar en las guerras napoleónicas, continuando su uso como Ermita hasta la desamortización. A este momento pertenecen algunas tumbas de parroquianos de la ermita así como la tumba del que probablemente fuese el último capellán de la ermita, que apareció revestido con sus ornamentos litúrgicos y con las manos entrelazadas, en cristiana actitud de rezo. Con esta excavación tenemos ya una visión más completa de la construcción de la Sinagoga del Tránsito que ahora damos a conocer a nuestros visitantes.

Salas del Museo

En las salas I, II y III del Museo se ha procedido, respetando el diseño anterior *"de una diafanidad casi imposible*" a reformar el sistema de apertura, *"condenando el mecanismo de contrapesos, para sustituirlo por el de hojas abatibles* "sobre un eje con bisagra especial para este sistema. Asimismo se mejoran los problemas de humedades y polvo y se ha mejorado la iluminación sacando las reactancias que nos provocaban problemas de temperatura en el interior de las vitrinas. Se adecuan y homogeneizan también la señalización y la cartelería, así como los paneles gráficos informativos (Figuras 7 y 8).

Patio Norte

En este patio se ha sustituido la puerta de acceso al mismo por otra nueva debido al deterioro de la anterior. Se ha quitado la escalera de la remodelación del año 1994 y se ha colocado en su lugar una rampa que permita el acceso al mismo de los minusválidos. Se ha construido una peana para la nueva lápida sepulcral de Toledo, donada por la Asociación de Amigos del Museo y se ha sustituido la gravilla del jardín, que ensuciaba el área en la que estaban colocadas las lápidas, por un suelo nuevo. Igualmente se han colocado nuevos bancos adecuados a su estadía a la intemperie y la unidad enfriadora se ha "disimulado" con elementos de jardinería (Figura 9).

Área de descanso y patio este

La zona de descanso se ha dotado de un nuevo mobiliario y se ha tamizado el cristal de separación del patio este. Esta zona se ha solado nuevamente y los servicios del público se han mejorado. Igualmente se ha reparado la puerta de hierro que da paso al citado patio. El mismo ha sido dotado de una pérgola de madera que haga menos hiriente la luz del sol para nuestros visitantes y que permite con sus nuevos bancos un rato de descanso muy agradable antes de

Figura 10: Vista de la Galeria de Mujeres desde la Sala de Oración
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

Figura 11: Galería de Mujeres
(Fot.: Archivo Fotográfico M. Sefardí)

acceder a la Galería de Mujeres. El suelo ha sido reparado y se ha mejorado la evacuación de las aguas que anteriormente se embalsaban y dificultaban el paso hacia el piso superior.

Galería de Mujeres

Ésta ha sido una de las partes del Museo donde más se ha intervenido. Ya la propia escalera de acceso a la misma ha necesitado una reparación en profundidad y así, los peldaños se han realizado en piedra, dado el desgaste de los anteriores de madera. Se ha ampliado el pasamanos, sujetándose bien el ya existente, para evitar las caídas, abriéndose en su parte inferior. Igualmente se le ha dotado de una iluminación más adecuada. En la Galería se han sustituido las vitrinas exentas que aparecían en la mitad de la sala por otras adosadas al lado izquierdo del espacio, con el mismo sistema de apertura empleado en las salas I, II y III del Museo, lo que permite ampliar el espacio expositivo, permitiendo una mejor contemplación del mismo en toda su belleza y grandiosidad. Asimismo, y respetando la perfilería metálica del techo, se sustituyen los elementos de madera por otros en un color beige o marfil que disturben menos la visión del espacio arquitectónico tanto en la propia Galería de Mujeres como desde la Sala de Oración. Se ha mejorado la iluminación de este espacio haciéndola más acorde con las necesidades que presenta este lugar (Figuras 10 y 11).

La sacristía gótica

Se han mejorado los sistemas de apertura y cierre de la vitrina maclada en la que se exponen los trajes de novios del norte de África. Se ha mejorado la iluminación y se ha tamizado el cristal de la parte superior de la vitrina, lo que permite una luz más difusa y menos perjudicial para las piezas. Se ha incorporado esta sala a la climatización general.

Inauguración

El Museo Sefardí se inauguró el día 17 de noviembre de 2003 contando con la presencia de su Alteza Real, el Príncipe de Asturias, que acompañado de la Ministra de Educación, Cultura y Deporte y otras autoridades, visitó sus instalaciones y nos expresó su felicitación:

"Es un gran honor para mí venir al Museo Sefardí de Toledo para inaugurar la segunda remodelación de la Sinagoga del Tránsito. Me alegra esta nueva contribución a la recuperación de nuestro patrimonio histórico

que en este caso incide en la valiosísima herencia judía a lo largo de la historia de España.

Mis sincera felicitación y mis mejores deseos de éxito. Firmado: *Felipe de Asturias"*.

Conclusiones

En su conjunto el Museo presenta una imagen más adecuada a las demandas actuales de un museo moderno. Además de todas estas modificaciones específicas se han acometido otras de carácter general, tales como la mejora de la iluminación en general y del interior de las vitrinas así como la señalización de emergencia. Se han empotrado todas las instalaciones vistas: megafonía, seguridad, red, etc. Se han mejorado los sistemas de apertura de las vitrinas y del aislamiento térmico e higroscópico de las mismas. Igualmente se ha realizado la instalación de una ambientación musical, desratización y desinfección del edificio, reparación y /o sustitución de revestimientos que se encontraban en mal estado: chapado de madera, solados, etc., pintado general, protección y pintura de maderas y rejas exteriores, sustitución de todos los estores interiores por otros similares con el logotipo del Museo, instalación de un nuevo cuadro eléctrico y su sectorización para evitar apagones generales ante una emergencia.

Queremos, en definitiva, en esta nueva etapa que comenzamos, profundizar en los objetivos fijados desde el momento de la inauguración del Museo en el año 1971. Consideramos por una parte prioritaria la conservación del legado de la cultura hispanojudía y sefardí y su integración como parte esencial del Patrimonio Histórico Español. Por otra parte y adhiriéndonos al Encuentro sobre Cultura Sefardí, celebrado en Salamanca en junio de 2002, es nuestro objetivo colaborar en las acciones *"encaminadas a encauzar el patrimonio lingüístico sefardí como uno más en la corriente caudal de la lengua española, y a integrar la literatura sefardí en el amplio panorama de las letras hispánicas, de modo que a través de ese encauzamiento y esa integración, la lengua y la literatura sefardíes sean verdaderamente Patrimonio Cultural de la Humanidad"*[6].

[6] Hassán, 2002, 20-30

BIBLIOGRAFÍA

CANTERA F. (1955): *Sinagogas españolas, con especial estudio de la de Córdoba y la toledana de El Tránsito*, Madrid, CSIC, Madrid.

CANTERA, F. y MILLÁS, J.M. (1956): *Las inscripciones hebraicas de España*, Madrid.

HASSAN, J.M. (2002): "La lengua y la literatura sefardíes en el marco del hispanismo", *Raíces*, nº 52-53, año XVI, 20-30.

HOLO, S. R., (2002): *Más allá del Prado: Museos e identidad en la España democrática*, Madrid, 2002.

LOPEZ ALVAREZ, A. Mª (1986): *Catálogo del Museo Sefardí. Toledo*, Madrid.

SECCIÓN III

Panorama

Nacional

Museo Episcopal de Vic

Internacional

Museo Thorvaldsen

Museo Rufino Tamayo

LOS MUSEOS NO SON MAUSOLEOS

La renovación del Museo Episcopal de Vic

Miguel Tresserras Majó[1]

Museo Episcopal de Vic, Barcelona

Resumen: Más de un siglo después de su creación, el Museo Episcopal de Vic, uno de los más ricos del mundo en arte románico, se ha renovado profundamente con la construcción de un nuevo edificio proyectado por los arquitectos Federico Correa y Alfonso Milá. En el presente artículo, después de un brevísimo resumen sobre la historia de su formación, se exponen las características del nuevo equipamiento, así como las de las colecciones que alberga. Finalmente se describen, en líneas generales, las nuevas bases tanto de su labor investigadora como de las actividades que se llevan a cabo para acercar al público el arte que el Museo contiene. La renovación que se ha producido, gracias a la colaboración de los poderes públicos y el buen hacer de los arquitectos y museólogos, pone ahora en primerísimo lugar el reto de mantener muy viva la institución.

Palabras clave: Arte medieval, Románico, Gótico, Arquitectura, Museografía, Conservación preventiva, Investigación, Experiencia estética.

Summary: More than a century after its creation, the Episcopal Museum of Vic, one of the richest in the world in Romanesque art, has been renovated in depth with the construction of a new building designed by the architects, Federico Correa and Alfonso Milá. This article, following a very brief summary of the background of its formation, describes the features of the new facilities, as well as the collections they hold. Finally, the article sets out, in general lines, the new bases both for its research effort as well as for the activities carried out in order to bring the art that the Museum contains closer to the public. The renovation accomplished, thanks to the cooperation of the authorities and the good work on the part of the architects and museologists, has now brought to the forefront the challenge of keeping the institution very much alive.

Key words: Medieval Art, Romanesque, Gothic, Architecture, Museography, Preventive maintenance, Investigation, Aesthetic experience.

Miquel Tresserras *se doctoró por la Universidad Ramón Llull, con una tesis sobre Eugenio d'Ors. Catedrático de Historia del Pensamiento Contemporáneo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la misma Universidad, desde 1999 es director del Museu Episcopal de Vic. Ha publicdo numerosos ensayos y artículos de investigación sobre estética, filosofía y comunicación.*

Origen del museo vicense

Desde 1868, Jaume Collell Bancells y un reducido grupo de intelectuales, clérigos y laicos, de la ciudad de Vic se aplicaron a formar una colección "arqueológico-artística" que, ya en 1877, se expuso de manera permanente en los locales del Círculo Literario de Vic. El descubrimiento del templo romano, alentó al grupo, que promovió la creación de una Sociedad Arqueológica con objeto de proteger el monumento. Pero fue sobre todo el éxito internacional que obtuvieron las piezas vicenses mostradas en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 lo que estimuló a los promotores de la colección y al obispo de la ciudad, Josep Morga-des, a fundar el museo. Así, en una circular del 10 de julio de 1889, Morgades anunciaba la creación de la institución, que abrió sus puertas al público justo dos años más tarde, el 7 de julio de 1891.

[1] E-mail: migueltm@blanquerna.url.es

Figura 1: Vista exterior del Museo Episcopal de Vic
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

Gracias a la tenaz dedicación y a la singular inteligencia de los primeros conservadores se reunió una enorme cantidad de obras, especialmente de arte románico y gótico, que constituyen las colecciones notabilísimas, de primer orden, que hoy se pueden admirar. Entre estos conservadores cabe destacar la figura del eclesiástico Josep Gudiol Cunill, cuyas publicaciones fueron decisivas para la creación de los museos diocesanos de Cataluña, todos ellos posteriores al nuestro. A lo largo de los años, Gudiol y sus sucesores estudiaron y catalogaron las piezas con un rigor científico que todavía hoy impresiona a los especialistas.

Hasta la Guerra Civil, el museo estuvo instalado en las dependencias superiores del claustro de la catedral y del palacio episcopal. Los avatares de la contienda dispersaron las colecciones. A partir de 1939, el conservador de entonces, el canónigo Eduard Junyent, reunió de nuevo las colecciones, las reinstaló en un antiguo edificio rehabilitado y aumentó el legado museístico con la mayoría de las pinturas murales que contiene. Es obligado subrayar la abnegación, sensibilidad y pericia con que los conservadores que se sucedieron a través de los años dieron cuerpo al actual Museo Episcopal de Vic, hasta cumplir su centenario. Creado y sustentado sin apenas recursos económicos, al margen de las administraciones públicas, es una métafora perfecta, un ejemplo, de cómo se han formado y sobrevivido incontables instituciones culturales de este país.

El nuevo edificio

Con el afianzamiento de la democracia y el progreso tecnológico, la sociedad ha dado un vuelco. Por un lado, el gran público desea, con razón, aproximarse a las grandes obras de arte, y tiene derecho a ello, por otro, todos estamos de acuerdo en que han de aplicarse las ventajas tecnológicas de nuestro tiempo a la conservación de las obras de arte. Es normal, pues, que la sociedad haya aportado al museo ideas y recursos nuevos, y que esta misma sociedad reclame del museo nuevos servicios (Figura 1).

Así, en 1995 se firmó un convenio de colaboración institucional entre el Obispado de Vic, titular del museo, el Ayuntamiento de la ciudad y la Generalitat de Cataluña, a tenor del cual se iniciaban los trámites para el reconocimiento del museo vicense como museo de interés nacional y la Consellería de Cultura asumía el coste económico de la construcción de un edificio de nueva planta en el mismo solar que ocupaba el antiguo, justo al lado de la catedral. Se encargó el proyecto a los arquitectos Federico Correa y Alfonso Milà, quienes, de acuerdo con la Junta del Museo, siguieron los requerimientos museísticos establecidos en un programa elaborado por técnicos de la Generalitat con la colaboración de los de la diócesis.

Las obras se iniciaron en 1997. La inversión de la Generalitat fue de 12,7 millones de euros. El edificio, inaugurado el 18 de mayo de 2002, consta de un subterráneo, planta baja y tres pisos, con una superficie total útil de 6.292 metros^2, de los cuales 2.500 están destinados a exposiciones permanentes y 200 a exposiciones temporales. De acuerdo con los criterios museográficos modernos se ha destinado un espacio a las llamadas "galerías de estudio", una parte de los almacenes abierta al público, accesible a todos los ciudadanos, no sólo a los investigadores. Entre los numerosos equipamientos del edificio sobresalen el salón de actos, el taller de restauración, el taller pedagógico y la biblioteca especializada.

El edificio se ha hecho a la medida de las obras que alberga, buscando la mejor perspectiva visual para

Figura 2: Vestíbulo del Museo
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

cada una de ellas. En el vestíbulo de entrada los arquitectos han dispuesto una inmensa apertura vertical que, alzándose hasta el piso superior, da cohesión a todo el edificio y lo integra en el barrio medieval de la ciudad. A través de este ventanal, el emblemático campanario románico de la catedral aparece como una obra maestra más que viene a unirse a las que forman la exposición permanente. De esta presencia de la torre de la catedral en el interior del Museo, constante a lo largo de la visita, surgió la idea de situar junto a los muros laterales del vestíbulo una serie de relieves de la antigua catedral románica, para dar a conocer su historia (Figura 2).

En el diseño del edificio, los arquitectos tuvieron muy en cuenta todos los elementos necesarios para la correcta conservación de las obras de arte, que se agruparon según el material que las conforma, lo que ha permitido sectorizar la climatización y adecuar el mobiliario expositivo. En lo relativo al mobiliario hay que destacar las vitrinas, fabricadas por una empresa alemana especializada, concebidas para asegurar los requerimientos óptimos en cuanto a seguridad, estabilidad física, climatización interior, iluminación y facilidad en su manipulación, limpieza y mantenimiento.

Tanto por la distribución de los distintos espacios como por la dotación tecnológica del conjunto, el nuevo Museo Episcopal de Vic puede equipararse con los más modernos del mundo. Así pues, pasado y presente se funden en un espacio innovador, provisto de las tecnologías más avanzadas, que los arquitectos Correa y Milà han creado para albergar el mejor arte medieval. No es sorprendente que el 21 de septiembre de 2003, el conjunto de la instalación recibiera el Premio Nacional de Cultura de la Generalitat de Cataluña.

Las colecciones

El Museo Episcopal de Vic conserva más de veinte mil piezas de un valor excepcional, de las cuales permanecen expuestas unas tres mil. La selección se ha efectuado siguiendo criterios principalmente estéticos, y las obras de cada colección se han dispuesto por orden cronológico, según el estilo y con una intención didáctica. Así, por ejemplo, la colección de arqueología se ha ordenado por épocas, en un circuito que permite comparar en paralelo las obras de arte egipcias, griegas y romanas con los numerosos restos de la arqueología local.

Las colecciones más valoradas son la de arte románico y la de arte gótico, que han proyectado el Museo más allá de nuestras fronteras y le han otorgado la máxima calificación en las guías internacionales. Entre la escultura y la pintura románicas destacan el *Davallament d'Erill la Vall*, un conjunto muy selecto de frontales de altar (Sant Martí de Puigbò, Santa Margarita de Vilaseca, Santa Maria de Lluçà, etc.), el *Baldaquí de Ribes* y un grupo de pinturas murales que en el nuevo edificio se exponen en la forma y dimensiones que tenían en el emplazamiento original.

En la colección de arte gótico sobresalen la imagen de la Virgen de Boixadors, el retablo de Bernat Saulet, de alabastro, del taller de Sant Joan de les Abadesses. En cuanto a la pintura, el museo posee una nutrida muestra de obras de la mayoría de los pintores catalanes de los siglos XIV y XV: Arnau y Ferrer Bassa, Pere Serra, Lluís Borrassà, Ramon de Mur, Jaume Cabrera, Bernat Martorell, Jaume Ferrer y Jaume Huguet. Cabe señalar el retablo de Santa Clara, de Lluís Borrassá, ubicado en una inmensa sala que recuerda los patios de los antiguos palacios góticos de Barcelona y Palma de Mallorca,

Figura 3: Colección de Pintura y Escultura Gótica del siglo XIV
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

y que permite admirar la obra desde distintas perspectivas.

Como tercera gran colección hay que señalar la de tejidos e indumentaria litúrgica, considerada la más completa de Cataluña, en la que destaca el *Drap de les bruixes*, obra maestra del tejido europeo del siglo XII. La colección de orfebrería es la colección catalana que cuenta con el mayor número de incensarios de la época románica, y posee, asimismo, un conjunto muy notable de cruces góticas. A través de las colecciones de vidrio, piel, forja, metalistería, numismática y cerámica, en un trayecto sencillo, vivo y lleno de sorpresas, se puede observar la evolución de las artes decorativas en Cataluña (Figuras 3-8).

Figura 4: Colección de Pinturay Escultura Románica
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

En diálogo con el arte

Un museo no es un mausoleo. No es un bello lugar donde se depositan obras muertas. El arte rompe los límites del lugar y el tiempo, es siempre contemporáneo y habla a quien se le acerca cortésmente. Por eso un museo es un lugar de encuentro y de diálogo, de las obras entre sí, de las obras con los artistas, y de las obras y los artistas con los visitantes. Hoy los museos están obsesionados con el número de entradas vendidas, y es normal porque el público es el destinatario de los museos. Pero el número de visitantes no es el único indicador de la importancia de un museo. Ésta se mide, sobre todo, por la calidad de las obras expues-

Figura 5: Colección de Pintura y Escultura Gótica del siglo XV
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

Figura 6: Colección de Pintura y Escultura Gótica del siglo XV
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

tas y por la calidad de las actividades dedicadas a los artistas, a los especialistas y al público en general.

Ya se ha dicho que, desde sus comienzos, el Museo Episcopal de Vic realizó una labor investigadora muy notable, que sobresalió por sus estudios sobre pintura medieval catalana y sobre la historia del arte litúrgico, que publicó Gudiol, y que continuó en la época de Eduard Junyent, cuya producción editorial abarca trabajos dedicados a la arqueología, al arte románico y a monografías históricas. Quien fue conservador hasta la inauguración del nuevo edificio, Miquel dels Sants Gros, apostó con éxito por una doble línea de publicaciones científicas: la edición sistemática de catálogos razonados del fondo del museo y la edición de trabajos relacionados con la historia de la liturgia cristiana. En la nueva etapa hay que continuar y potenciar la investigación, en colaboración con otros museos y con los departamentos universitarios del mismo ámbito de conocimiento; el Museo tiene que llegar a ser un centro de investigación internacional especializado en el arte medieval y religioso. Los arquitectos han dotado al edificio de unas dependencias que ofrecen condiciones óptimas para la consulta y el trabajo, de modo que el Museo dispone de todos los requisitos para convertirse en un lugar de encuentro a disposición de la comunidad científica.

Con el fin de establecer las áreas de investigación, y de evaluar y publicar los resultados, en la primavera de 2003 se constituyó un Consejo Asesor para la Investigación y las Publicaciones, en el que se integran especialistas pertenecientes al Museo, al Archivo Episcopal, a las universidades de Barcelona, Girona y Autónoma de Barcelona, al Museo Textil y de la Indumentaria, de Barcelona, y al Institut Ametller.

La programación de las exposiciones temporales se realizará teniendo en cuenta, primero, las líneas de investigación establecidas y la colaboración con museos afines o complementarios al de Vic, tanto nacionales como europeos, y, en segundo lugar, el diálogo que pueda establecerse entre los artistas que trabajan en el siglo XXI y las obras que se realizaron en los períodos medieval y renacentista.

Desde hace un año funciona a pleno rendimiento y muy satisfactoriamente un equipo pedagógico que elabora materiales y prepara actividades dirigidas a los alumnos de los centros de enseñanza primaria y secundaria, grupos familiares y adultos. Este trabajo se realiza en colaboración con la Caixa d'Estalvis de Manlleu, una entidad de ahorro muy enraizada en la zona de Vic y en las comarcas adyacentes.

Tras la euforia de la inauguración, las salas del Museo se llenaron durante meses. Pero ahora queda el traba-

Figura 7: Colección de Tejidos e Indumentaria
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

Figura 8: Colección de Orfebrería, Artes del Metal y Numismática
(Fot.: J. Mª Molinos-Copcisa /Museo Episcopal de Vic)

jo de largo alcance para fidelizar una parte del público. La ciudad de Vic se encuentra algo apartada de los circuitos tradicionales del turismo catalán. Los visitantes españoles o extranjeros que nos visitan, en general cultos y amantes del arte (por eso nos conocen), llegan a la ciudad por ferrocarril o en coche particular, muchas veces haciendo un hueco en el programa de su estancia en Barcelona o en la Costa Brava. El equipo de promoción trabaja para integrar el museo en el circuito del turismo cultural y alcanzar un público que repita con cierta periodicidad sus visitas a las salas del Museo. Todo ello sin menoscabo del interés que despierta en el gran público, que queda maravillado por la belleza de la obra expuesta y con la cual establece más a menudo de lo que parece un diálogo profundo. Como apoyo a estos dos sectores de público, el ya iniciado en el arte y el más nuevo, se ha formado un grupo de guías que desempeñan con eficacia el papel de intermediarios entre el visitante y la obra.

El equipo técnico es reducido y, a pesar del esfuerzo que realizan las tres instituciones firmantes del convenio, el presupuesto resulta insuficiente, como suele ocurrir en la inmensa mayoría de los museos. Sin embargo, en el futuro el principal problema quizá no sea económico. Tal vez sea de imaginación: por un lado, para conseguir recursos y organizar actividades que mantengan viva la institución, y, por otro, para vislumbrar cómo afrontar el reto de un cambio cultural imparable, que afecta a todos los valores y, por tanto, también al arte.

BIBLIOGRAFÍA

BRACONS I CLAPÉS, J. (1983): *Cataleg de l´escultura gótica del Museu Episcopal de Vic,* Ed. Patronat d´Estudis Ansonencs i Museu i Biblioteca Episcopal de Vic, Barcelona.

CAMPS I SÓRIA, J. (): *Diáleg d´obres dispersas. Davallament d´Erill la Vall,* Ed. Museu Episcopal de Vic, Barcelona.

CASANOVAS I ROMEN, A. (1995): *Catáleg de les medalles i els aplics de guarniment medievals del Museu Episcopal de Vic,* Ed. Patronat d´Estudis Ansonencs i Museu i Biblioteca Episcopal de Vic, Barcelona.

RODÁ I LLANZA, I. (1989): *Catáleg de l´epigrafia i de l´escultura clássiques del Museu Episcopal de Vic,* Ed. Patronat d´Estudis Ansonencs i Museu i Biblioteca Episcopal de Vic, Barcelona.

ROVIRA I PORT, J. y CASANOVA I ROMEN, A. (1999): *Catáleg dels objectes prehistòrics i protohistòrics d´or, coure I bronze del Museu Episcopal de Vic,* Ed. Museu I Biblioteca Episcopal de Vic, Barcelona.

Para más información: *www.museuepiscopalvic.com*

EL LEGADO THORVALDSEN

Monumento, museo, mausoleo*

Margrethe Floryan[1]

Museo Thorvaldsen,
Copenhague

Resumen: Todo en el Museo Thorvaldsen de Copenhague guarda relación con el escultor Bertel Thorvaldsen (1770-1844), su vida y su obra. El museo fue creado en una época de agitación política, en 1848, siendo el primero que en Dinamarca se dedicó a la finalidad específica de funcionar como museo. Fue proyectado por el arquitecto M.G. Bindesbøll, que había viajado mucho y era buen conocedor de las fuentes clásicas y asimismo de la arquitectura alemana y francesa. El propio Thorvaldsen tuvo parte activa en la concepción de la configuración del museo. Temas de la Antigüedad clásica, de la francmasonería y del Cristianismo están presentes en la arquitectura del museo. Cada sala es un universo condensado de significados, en consonancia con las propias obras de Thorvaldsen.

Palabras clave: Bertel Thorvaldsen, Museo monográfico, Gesamtkunstwerk, Mausoleo.

Summary: Everything in the Thorvaldsen Museum of Copenhagen is associated with the sculptor, Bertel Thorvaldsen (1770-1844), his life and his work. The museum was created in an era of political upheaval, in 1848, and was the first in Denmark that was devoted to the specific purpose of functioning as a museum. It was designed by the architect, M.G. Bindesbøll, who had travelled widely and had in-depth knowledge of the classical sources as well as of German and French architecture. Thorvaldsen himself participated actively in the conception of the configuration of the museum. Themes from Classical Antiquity, Freemasonry and Christianity are present in the architecture of the museum. Each room is a condensed universe of meanings, in consonance with the works of Thorvaldsen themselves.

Key words: Bertel Thorvaldsen, Artist's museum, Gesamtkunstwerk, Mausoleum.

Margrethe Floryan *es doctora en Historia del Arte y conservadora del Museo Thorvaldsen. Sus líneas de investigación actuales se centran en los jardines históricos, la estética, escultura y arquitectura del siglo XIX. Es autora del libro "Gardens of the Tsars. An Analysis of the Aesthetics, Semantics and Uses of Late 18th Century Russian Gardens".*

El Museo Thorvaldsen pertenece a la categoría especial de museos que está dedicada a un único personaje histórico. Todo guarda relación con la vida y la obra del escultor Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Danés de nacimiento; romano si tenemos en cuenta dónde pasó la mayor parte de su vida; europeo si nos fijamos en el círculo de amigos y colegas al que, por lo demás, pertenecía; ciudadano del mundo, si dejamos que el renombre de Thorvaldsen defina su pertenencia geográfica, política y moral.

La fachada

La fachada del edificio que alberga el Museo muestra ya lo que está en juego. En el friso, que en amplio cinturón cubre todo el perímetro del gran bloque amarillo ocre que es el edificio, podemos seguir cómo adquirió el museo su colección.

El primer conjunto muestra una gran embarcación, donde se encuentra Thorvaldsen, mientras es recibido por una gran

*La traducción ha sido realizada por Manuel Heredero Higueras (TRADUX, S. L).

[1] E-mail: mf.thm@kff.kk.dk

multitud de personas, cuando en septiembre de 1838 volvía a Copenhague después de trabajar cerca de 40 años en Roma. Es el acontecimiento de que nosotros somos testigos como espectadores. Las grandes cajas que transporta el barco llevan impresas las marcas A.T., que corresponden a Alberto Thorvaldsen –más que al danés Bertel Thorvaldsen. En algunas cajas vemos la conocida indicación de los objetos frágiles, concretamente cristal. El contenido de las cajas lo vemos después desplegado en una larga serie de esculturas monumentales, todas ellas agrupadas según la misma escala cromática. Se trata de la obra de su vida. Aquí se ven ejemplos de las muchas estatuas, relieves y bustos que realizó en Roma por encargo de los círculos de la corte y de la nobleza, estados y coleccionistas de arte, repartidos por todo el continente europeo. Desde la *Tumba del Papa Pío VII* en la iglesia de San Pedro de Roma, hasta el *Batisterio* de la catedral nueva de Copenhague, la Iglesia de Nuestra Señora (*Vor Frue Kirke*) (Figura 1). Desde la estatua de la condesa rusa *Maria Fjodorovna Barjatinskaja* hasta el *Monumento a Copérnico* del centro de Varsovia. Detrás del muro, de un metro de espesor, el visitante puede hacer sus descubrimientos dentro de este universo.

La colección Thorvaldsen comprende más de 900 obras en yeso o en mármol, desde los años en que Thorvaldsen fuera alumno de la Real Academia de Bellas Artes de Copenhague, pasando por su carrera romana, hasta el momento en que, siendo ya uno de los escultores más celebrados de Europa, volvía a casa, a su ciudad natal y se convertía en una persona objeto de culto nacional.

El edificio representa a la vez un universo repleto de significados. Se da aquí una síntesis de toda una serie de tipos históricos de villas, mausoleos y museos. Signos y temas de la Antigüedad clásica, masonería y cristianismo están entretejidos en el edificio. Cada sala es una profusión de dibujos, colores y citas. Son ilustraciones y alegorías de la obra y de la iconografía de Thorvaldsen. La vida y la muerte, el día y la noche, el sur y el norte,

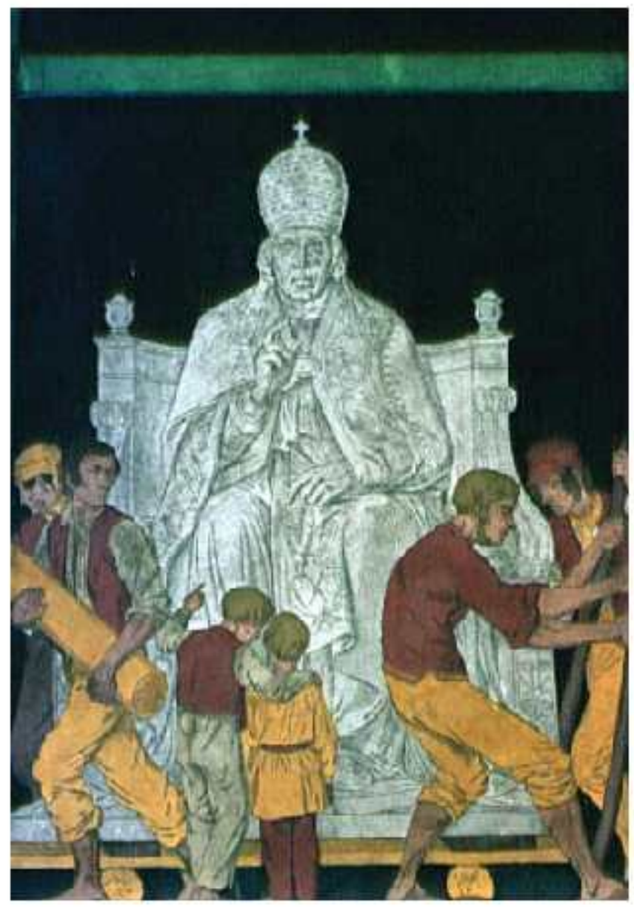


Figura 1: Detalle del friso exterior del Museo Thorvaldsen (Fot.: Museo Thorvaldsen)

Figura 2: Vista exterior del Museo Thorvaldsen (Fot.: Museo Thorvaldsen)

Apolo y Baco están interpretados en esta *Gesamtkunstwerk*[2]. Sugiere una sucesión de historias, visiones y nostalgias del sur – como los conocidos versos de Goethe: *"Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?/Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin!/Geht unser Weg! O Vater, lass uns ziehn*[3]*"* (Figura 2).

[2] El concepto "Gesamtkunstwerk" hace referencia a una obra de arte total, a un conjunto artístico planificado de forma global.

[3] *"¿Conoces el país en el que florecen los limoneros? ¿Lo conoces? ¡Allí, allí conduce nuestro camino! ¡Oh padre, vayamos!"*

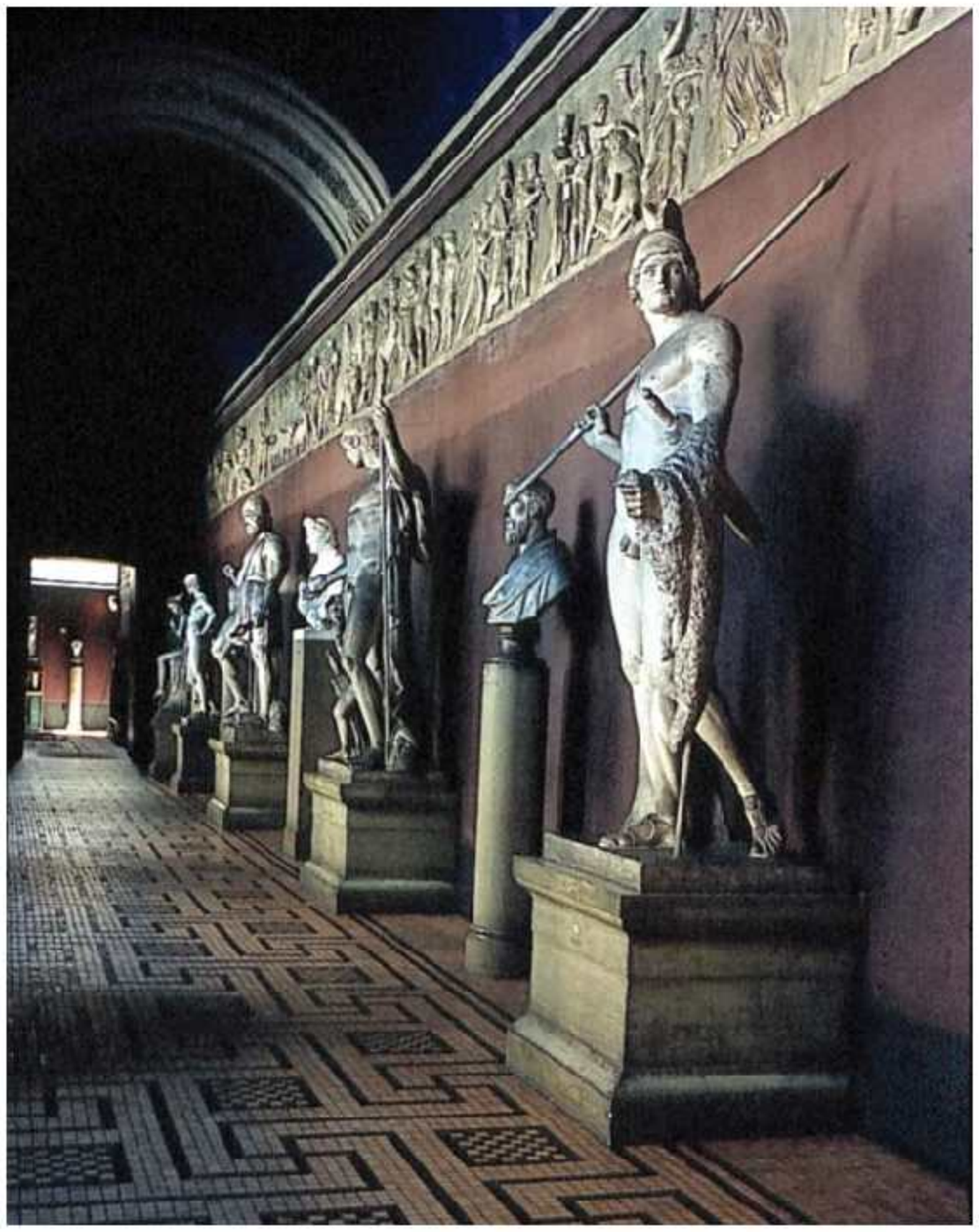


Figura 3: Interior del Museo Thorvaldsen
(Fot.: Museo Thorvaldsen)

Gesamtkunstwerk

En estos marcos, muy sugestivos y ricos en asociaciones, el visitante entra en contacto con Thorvaldsen, su método de trabajo, su iconografía y su mecenazgo. La interrelación de los marcos externos y el contenido que se muestra en el interior da lugar a una *Gesamtkunstwerk*. En todos los aspectos, este edificio nos dice que entramos en una vivencia especial. La escena está preparada y todo está escenificado. Aquí se crea un estado de ánimo, hay unos ritos, y corren parejos lo lento y lo sublime (Figura 3).

El edificio, construido entre 1839 y 1848, tiene un merecido hueco en la historia de la arquitectura europea. Las nuevas adquisiciones –obras concretas de Thorvaldsen en mármol, que de no ser así se encontrarían dispersas por la mayor parte del mundo occidental– están cuidadamente integradas en el plan; al igual que las instalaciones de técnica museística. Las iniciativas más recientes de didáctica de museos se desarrollan en medio de un profundo respeto por el escenario histórico. Es determinante que el museo pueda conservar su status de "metamuseo".

El contenido y el programa del museo trasciende ampliamente de la persona y de la obra de Thorvaldsen, y los relatos e interpretaciones que van unidos a ellos tienen muchas huellas en la instalación museográfica. Algunas son visibles, otras aguardan ser descubiertas y expuestas. Una de las huellas más conocidas y más exploradas trata de Roma como el punto de encuentro de las élites culturales europeas, otro del ideal del gusto neoclásico, un tercero de cómo gana terreno la iconografía cristiana en la plástica del siglo XIX. Estas historias se desarrollan y alimentan en el campo de tensión del encuentro del visitante y los especialistas con la obra de Thorvaldsen y sus colecciones, las importantes colecciones de archivos e incluso el «joyero», como se ha llamado alguna vez al Museo Thorvaldsen.

Las colecciones

La biblioteca del escultor, sus antigüedades egipcias, etruscas, griegas y romanas, y la colección pictórica (que en la residencia romana de Thorvaldsen puede ser visitada los domingos, bajo la dirección de un guía) completan la exposición permanente de las obras del artista. Como coleccionista, consejero y restaurador tuvo asimismo Thorvaldsen una colosal red y estos aspectos han sido muy tenidos en cuenta en la exposición del museo.

Las colecciones abarcan varios miles de dibujos y obras gráficas, así como la correspondencia de Thorvaldsen. Asimismo, una serie de pertenencias personales, una gran colección de máscaras y de mascarillas mortuorias, de las que hizo frecuente uso en relación con sus múltiples encargos de retratos, y un pequeño grupo de medallas y esculturas. Por último, alberga el Museo Thorvaldsen una colección de más de 350 vaciados en yeso de estatuas, bustos y relieves antiguos. En la actualidad, y por primera vez en varias generaciones,

Figura 4: Máscara del propio B. Thorvaldsen (Fot.: Museo Thorvaldsen)

Figura 5: Modelo en barro cocido (Fot.: Museo Thorvaldsen)

Figura 6: Venus (Fot.: Museo Thorvaldsen)

esta colección se expone prácticamente completa (Figuras 4-7).

Historia del edificio

El Museo Thorvaldsen abrió en 1848, cuatro años después de la muerte del escultor. Habían pasado treinta años desde que se expresara por primera vez la idea de un museo dedicado a sus obras y otras ciudades, además de la ciudad natal de Thorvaldsen, habían sido consideradas como posibles sedes. Roma, donde el artista había vivido y trabajado, Munich o Stuttgart fueron algunas de las ciudades barajadas, puesto que Thorvaldsen no sólo formaba parte del medio artístico alemán en Roma, sino que también recibió una serie de grandes encargos de muchos Principados alemanes. Pero fue Copenhague la ciudad elegida, puesto que el propio Thorvaldsen así lo deseaba, y pronto pudo apreciarse una considerable predisposición al efecto –por parte de la corte, el funcionariado y la población.

El proceso cronológico de la creación del museo puede esquematizarse como sigue:

1818: El crítico de arte Peter Hjort, en su opúsculo *"Unas palabras sobre Thorvaldsen"* (*Et Par Ord om Thorvaldsen*), expresa por primera vez la idea de reunir los trabajos plásticos de Thorvaldsen en Copenhague. A Hjort le disgustaba que los daneses sintieran tan poca atracción por la obra de Thorvaldsen,

Figura 7: Busto de Metternich (Fot.: Museo Thorvaldsen)

máxime teniendo en cuenta que el escultor recibía encargos de todo el continente europeo.

1834: Tiene lugar el concurso para la construcción del museo, que finalmente gana el arquitecto Michael Gottlieb Bindesbøll. Ese mismo año, el juez y secretario del Fondo *ad Usos Públicos*, Jonas Collin, en una carta dirigida a Thorvaldsen, en Roma, habla de un "Museum Thorvaldsenianum".

1837: El historiador del arte N.L. Høyen, en su escrito, *"Sobre Thorvaldsen y su Museo"*, defiende de nuevo la idea de crear un museo dedicado a las esculturas de Thorvaldsen. Ese mismo año, se publica el primer proyecto del museo.

18 de marzo de 1837: Thorvaldsen promete donar sus obras y sus colecciones a un futuro museo.

8 de agosto de 1838: Thorvaldsen abandona Roma.

17 de septiembre de 1838: Thorvaldsen llega a Copenhague.

21 de noviembre de 1838: Thorvaldsen es nombrado ciudadano de honor de Copenhague.

5 de diciembre de 1838: Thorvaldsen firma su testamento y la escritura de donación.

30 de diciembre de 1838: El rey Federico VI dona las cocheras del Palacio de Christiansborg para el futuro museo.

31 de diciembre de 1838: Thorvaldsen visita las cocheras y manifiesta su satisfacción porque el museo se ubique en este lugar.

Agosto de 1839: La Comisión de Edificación aprueba el proyecto de Bindesbøll.

Agosto de 1840: Bindesbøll presenta sus planos definitivos.

Finales de 1841/Principios de 1842: El museo cubre aguas.

26 de octubre de 1842: Thorvaldsen vuelve de un viaje a Roma y visita las obras. Se da comienzo a la cámara funeraria.

24 de marzo de 1844: Muere Thorvaldsen.

1846-50: Se construye el friso del edificio del museo según los planos de Jørgen Sonne.

6 de septiembre de 1848: Thorvaldsen es sepultado en el patio del museo.

18 de septiembre de 1848: Se abre al público el Museo Thorvaldsen.

Donaciones múltiples

El museo fue resultado de diversas donaciones. Ante todo la generosa donación del propio Thorvaldsen a la ciudad de Copenhague, que comprende sus esculturas originales, diversas obras en mármol y sus colecciones. Los pormenores figuran en su *"Escritura de donación a la Ciudad de Copenhague y Testamento"*, de 5 de diciembre de 1838, y en disposiciones adicionales de 25 de enero de 1843. En el plano administrativo y económico el Museo Thorvaldsen pertenece al patrimonio del municipio de Copenhague.

Una segunda donación en relación con el proyecto fue la realizada por el joven arquitecto Michael Gottlieb Bindesbøll (1800-56). Ganó el concurso para la construcción del edificio, efectuó diversos viajes de estudio con miras a dotarse de los conocimientos óptimos para resolver los problemas técnicos que planteaba y en varias ocasiones pidió consejo al propio Thorvaldsen. En realidad, el museo constituyó en buena parte un diálogo entre el escultor y el arquitecto.

La tercera fue la donación del rey Federico VI. Consistió en las antiguas cocheras reales, situadas en la isla de Slotsholmen, al lado del Palacio de Christiansborg, que hasta el devastador incendio del 26 de febrero de 1794 había sido residencia real. Parte de la vieja fábrica de las antiguas cocheras fue utilizada como infraestructura del edificio del museo, pero Bindesbøll agrandó la superficie y modificó el trazado, puesto que la finalidad del edificio era totalmente distinta.

Y, por último, además de los donativos de dinero del propio Thorvaldsen, hubo una cantidad de dinero que

fue allegada por medio de una colecta nacional. En su conjunto, estas donaciones constituyeron la base económica de la creación del museo.

El primer museo

La institución sería la primera en Dinamarca construida con la finalidad específica de servir de museo. Durante varias generaciones se habían ido creando colecciones artísticas realmente importantes en Copenhague, dentro de la Casa Real y en los círculos de la nobleza. Hubo también una *Kunstkammer* y una Pinacoteca Real (instalada en 1762-64 en el Palacio de Christiansborg). Pero no cabía hablar de museos en el sentido que el concepto adquirió después de la Ilustración europea.

El Museo Thorvaldsen fue inaugurado en 1848, un año en el que reinaba en muchas ciudades europeas una agitación política general. Lo mismo sucedía en Dinamarca. La década de 1840 fue una época decisiva de ruptura en la sociedad danesa, caracterizada por un auge económico debido a una cierta industrialización, una serie de cambios administrativos y la conciencia de que el absolutismo no podía sobrevivir a un nuevo relevo en el trono. En octubre de 1848 se reunió la Asamblea Constituyente y al año siguiente, el 5 de junio de 1849, el rey Federico VII pudo firmar la primera ley fundamental de Dinamarca.

Por lo que respecta al Museo Thorvaldsen, el apoyo popular y la colecta nacional constituyeron un signo externo de una nueva interrelación entre la población y la vida cultural, que se hizo notar al final de la década de 1840 y que, por otra parte, se impuso y se convirtió en una parte del programa de política cultural de la recién nacida democracia. Pero la interpretación de la dimensión popular fue mucho más lejos. Así lo atestiguan, entre otros, el siguiente pasaje del discurso que pronunció el presidente en funciones del Concejo de Copenhague con motivo de la apertura del museo: "*Esperamos que* [la responsabilidad por el museo y sus colecciones] *sea fácil de soportar, cuando esta casa, con todos los tesoros de arte que en ella se contienen se abre para todos y que será un grato recuerdo del gran artista y de su sentido cívico, que si el arte había atraído la atención y la recompensa de los príncipes y de los grandes y poderosos de la tierra, él no quiso, sin embargo, que se convirtieran en los propietarios de las muchas obras de arte,* [...], *sino que éstas debían convertirse en propiedad de sus compatriotas y de su ciudad natal, por lo cual esperamos asimismo que este edificio sea como un testimonio de que ha pasado el tiempo en que el arte debía buscar su protección sólo en los salones de los reyes, y que con la vida nacional que despierta, también hay sitio para los bienes espirituales superiores que en el arte y la ciencia embellecen y ennoblecen la vida. No dudamos tampoco que los ciudadanos de Copenhague, con cuyos recursos ha sido levantado este edificio, cuando sea visitado por los compatriotas y los extranjeros, experimenten con nosotros una satisfacción en el hecho de haber tenido la oportunidad de erigirlo, digno del gran artista y digno de ellos mismos*".

Museum cum mausoleum

Es la lectura del Museo Thorvaldsen a la luz de las corrientes nacional-liberales de la década de 1840 lo que ha dado su impronta a los estudios de historia de la arquitectura relativos al Museo que se han escrito hasta ahora. El debate político-social que tuvo lugar en la década de 1840 en los círculos de historiadores y críticos de arte de Copenhague, ha cedido, y se toman argumentos de los nacional-liberales y de los escritos programáticos de orientación nacionalista del mencionado N.L. Høyen. El friso (diseñado por Jørgen Sonne y realizado entre 1846 y 1850) que adorna tres de las cuatro fachadas del museo ha sido muy utilizado en esta lectura, con sus burgueses y trabajadores reunidos en su entusiasmo en el traslado y desembalaje de los conjuntos escultóricos de Thorvaldsen.

Sin embargo, si nos centramos en la figura de Bindesbøll, más que en Sonne, artífice del friso, en el interior del edificio del museo, más que en sus fachadas

y su situación dentro del espacio urbano de Copenhague, se produce un bache con relación a esta interpretación. Se trata entonces de estética y hermenéutica, más que de nacional-liberalismo y amor a la patria. El núcleo central de esa teoría lo constituye la escenografía que Bindesbøll ideó para el culto europeo a Thorvaldsen. A este respecto es importante señalar que el diálogo que mantuvieron Bindesbøll y Thorvaldsen adquirió una dimensión que trasciende de la tarea que consistía en crear el marco adecuado para el arte del escultor y sus colecciones.

La tarea comprendía un *museum cum mausoleum*, al igual que el del mentor romano de Thorvaldsen, Antonio Canova, en Possagno, junto a Venecia. En este caso, sin embargo, el mausoleo fue construido antes que el museo. La colocación de la tumba de Thorvaldsen en el patio interior en la fase última de la gestación del museo debía ser de una importancia decisiva para el especial genio del lugar.

Goethe

Italia y Grecia fueron las fuentes y los modelos fundamentales que manejó Bindesbøll para proyectar el edificio del museo, pero es también interesante seguir su rastro en Alemania. En tres ocasiones realizó Bindesbøll en suelo alemán lo que, a imitación de la famosa obra de Goethe, yo llamaría una especie de *Italienische Reise*[4].

En el primer viaje, de 1822 a 1823, visitó a Goethe en Weimar, acompañado del científico H.C. Ørsted. El prominente arquitecto del Principado de Weimar, Clemens Wenzeslaus Coudray, estuvo también invitado, y la conversación en tan selecta compañía significó para el joven arquitecto danés, entre otras cosas, una introducción sumamente competente en el debate de la época sobre el gótico y la restauración. Con sus antecedentes como discípulo de J.N.L. Durand en París, colaborador en la ilustración del influyente *Précis des leçons d'architecture* de Durand, y por su parte un apasionado intérprete de los elementos formales del gótico y de la Antigüedad clásica, Coudray debió impresionar al joven Bindesbøll. Sabemos también que Coudray escribió un buen número de cartas de recomendación para Bindesbøll. La visita pudo ofrecer asimismo al arquitecto danés una visión de lo que puede acarrear un viaje de descubrimiento por el territorio de la Antigüedad clásica.

Pocos de los que estuvieron en la casa de Goethe en Weimar olvidaron el saber y la actitud estética del alemán, sus colecciones y las habitaciones, tan minuciosamente decoradas y pintadas que constituían el marco de este universo. Bindesbøll supo utilizar este bagaje cuando pasados unos diez años probaría sus fuerzas con los resultados del *Italienische Reise* de 40 años del propio Thorvaldsen.

Museos y masa

Para Bindesbøll el trabajo en el Museo Thorvaldsen duró 14 ó 15 años. *"Para mí esto es una locura, aquí hay tantos museos que yo mismo no sé cuántos hay"*, escribía a su hermano durante uno de sus viajes de estudio. El trabajo era realmente agotador. *"En el museo he estado ya cuatro horas, aber das ist zu viel, auf einmal einzunehmen*[5]*"*, escribía en Berlín, en el verano de 1834, después de haber visitado el recién inaugurado museo del Lustgarten (1823-30, hoy llamado Altes Museum), diseñado por Karl Friedrich Schinkel. No consiguió Bindesbøll reunirse con tan solicitado arquitecto y tuvo que contentarse con ahondar en las obras de Schinkel.

En París, en 1826, había enseñado Schinkel a los arquitectos a conocer la parte trasera del Louvre, y cuando, antes de trabajar en el Altes Museum, visitó asimismo el British Museum, escribía en su diario sobre los *"beiden grossen Museumsplanungen der Zeit*[6]*"*. Con el Altes Museum entraba también Berlín en esta nueva socie-

[4] La exposición que sigue se apoya en gran medida en mi artículo, Floyran, 1998: 25-38.

[5] *"(...) pero es demasiado para asimilarlo de una vez"*.

[6] *"los dos grandes proyectos de museos de la época"*.

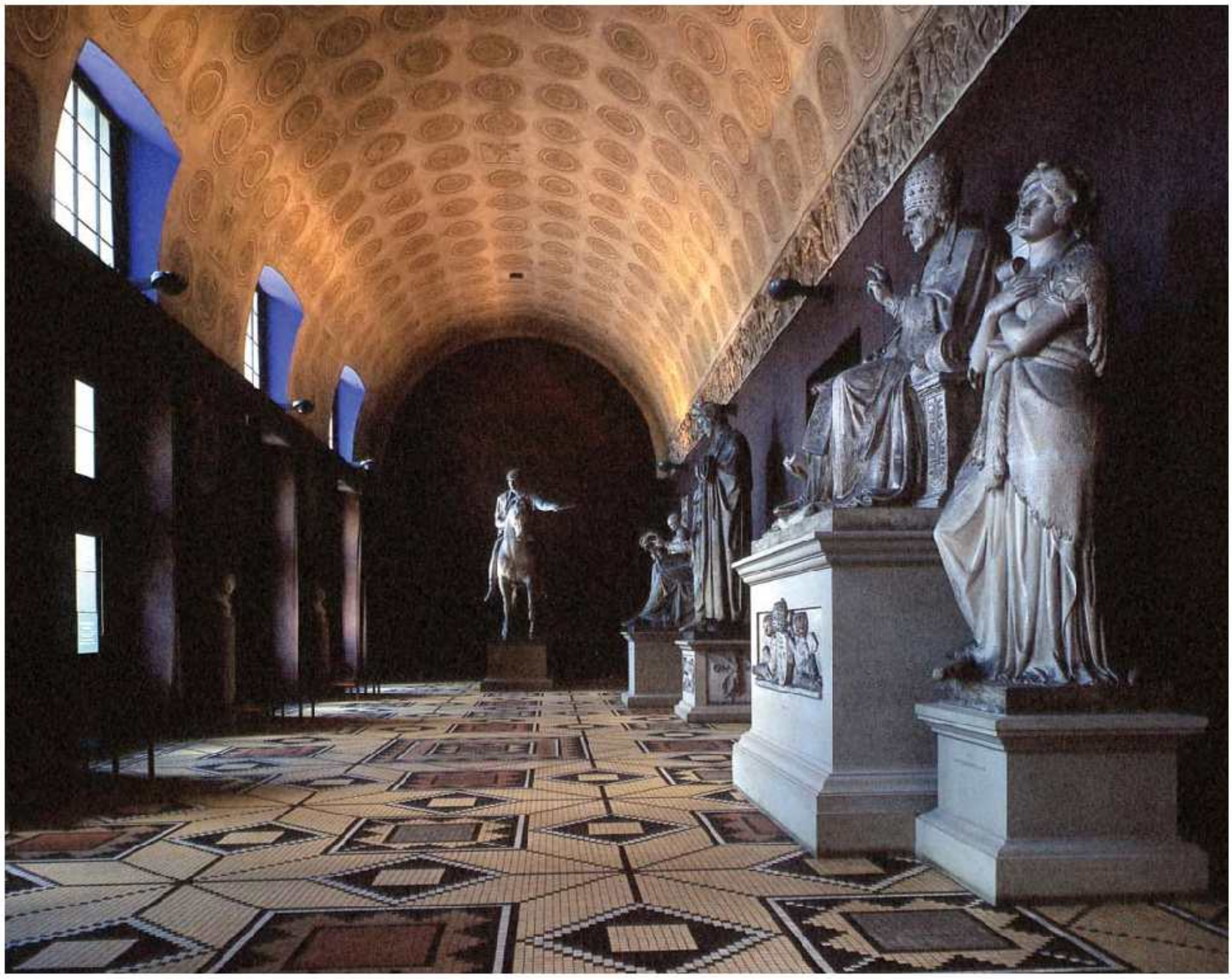


Figura 8: Sala principal del museo
(Fot.: Museo Thorvaldsen)

dad, con la ambición de crear una *Athen an der Spree*. La herencia griega transplantada, con colores y frisos, escaleras y efectos pictóricos, inspiró a Bindesbøll en su trabajo en el Museo Thorvaldsen. Un dibujo en color fechado en 1837 resulta incluso excesivo para la tradición de Schinkel.

El segundo punto de encuentro museístico de Alemania era Munich. Allí reinaba Leo von Klenze, como Schinkel en Berlín. Munich estaba en la ruta del viaje que Bindesbøll realizó en 1837. Allí visitó la recién inaugurada Gliptoteca (1816-30), dedicada a la renombrada colección de antigüedades de Luis I de Baviera. La importancia de la Gliptoteca para la labor de Bindesbøll se hace especialmente patente en los dibujos de los suelos del Museo Thorvaldsen (Figura 8).

Policromía

Ya en 1823 había reunido Thorvaldsen a Leo von Klenze y al arquitecto Jacob Ignaz Hittorf, uno de los que habían convivido con Thorvaldsen en Vía Sixtina, en Roma, y un notable, aunque después en parte postergado, intérprete de la policromía inspirada en la Antigüedad clásica. El motivo fueron las excavaciones de los templos de Selinunte en Sicilia, que cada uno de los dos alemanes trató después tenazmente de publicar primero. El propio Bindesbøll visitó en una ocasión posterior las excavaciones de Selinunte, y en Munich vio asimismo, sin duda, además de la Gliptoteca, el polícromo *Monopteros* de Klenze en el *Englischer Garten*. Este edificio es un claro testimonio del trabajo de campo arqueológico de Leo von Klenze.

Al igual que Winckelmann, Leo von Klenze desarrolló unas consideraciones de teoría climática, y el paisaje griego, los colores del cielo y del mar eran para él la explicación del uso de los colores en la escultura y la arquitectura de la Antigüedad clásica. Pero, a diferencia de von Klenze, que no dedicó mucha atención a los problemas prácticos, Hittorf con sus escritos parece haber complacido en alto grado a sus colegas arquitectos, en la medida en que combinaba las observaciones arqueológicas con consideraciones sobre la aptitud de los colores para proteger los materiales de construcción y sus posibilidades para realzar determinadas formas arquitectónicas en el Norte, menos soleado.

Diez años después del primer escrito de Hittorf sobre policromía, publicó el arquitecto Gottfried Semper sus *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur uns Plastik bei den Alten* (1834). Semper entronca en la argumentación de Hittorf sobre la durabilidad y la protección de los materiales, pero, por lo demás, está esencialmente menos interesado por las consideraciones arqueológicas y estéticas que Hittorf y von Klenze. Para él la policromía es una cuestión de principio.

Visto en relación con Bindesbøll, hay dos aspectos en la doctrina de Semper que ofrecen especial relevancia. En primer lugar, el concepto de *Symbolhaftigkeit* de la arquitectura. Semper concibe la policromía como un lenguaje simbólico universal que se funda en la religión, y debido a que contempla el fenómeno como una constante de la arquitectura, se remonta no sólo a los griegos, sino que penetra asimismo en las culturas prehistóricas. El otro aspecto que debe mencionarse entronca con la *Bekleidungstheorie* de Semper. Opina que el arte y la arquitectura se fundan en la artesanía y considera –en un deliberado juego de palabras con los términos *Wand* y *Gewand* - a la artesanía textil y su tradición colorista como la fuente primaria de inspiración que se oculta tras el uso de la policromía en el arte constructivo.

[7] *"también se interesa especialmente por la arquitectura colorista".*

También en la praxis cultivó Semper esta interrelación entre materia y muro, y cuando Bindesbøll, después de su estancia de dos semanas en Berlín en julio de 1834, visitó Dresde, pudo contemplar en esta ciudad varios ejemplos del arte arquitectónico y decorativo de Semper. Semper tenía además relaciones estrechas con los portavoces de la policromía de París, una de cuyas figuras principales era el arquitecto Franz Christian Gau, alemán de nacimiento. Bindesbøll había tenido tempranamente, a través de Coudray en Weimar, una idea clara acerca de su trabajo. Bindesbøll estaba, por tanto, muy familiarizado con el debate arquitectónico europeo contemporáneo y su temática.

Sus trabajos han sido contemplados por regla general en estrecha relación con los de Semper, debido a la veta política que impregnaba la teoría arquitectónica de éste y su actividad en Dresde. Esta circunstancia ha influido en los análisis, en los que se ha atribuido un peso especial a una dimensión marcadamente nacional-liberal y popular de los antecedentes y el programa ornamental del Museo Thorvaldsen. Sin embargo, el ambicioso ensayo policromista de Bindesbøll parece reflejar a Hittorf, vecino romano de Thorvaldsen, más de lo que se ha admitido hasta ahora. Y por lo que respecta a la visión personal de Thorvaldsen sobre el problema de la policromía, encontramos en los recuerdos de Hittorf una interesante observación. Thorvaldsen era, según Hittorf, partidario de *"une concordance indispensable entre la sculpture colorié et l'architecture peinte"*. Sobre Bindesbøll se decía en una carta de recomendación, que *"der sich besonders auch für bunte Architektur interessiert[7]"*.

Schinkel

La policromía interesó también a Schinkel, pero no en la misma medida. Más bien siguió un camino estimativo distinto desde la teoría de la Antigüedad clásica de Schinkel hasta Bindesbøll. El inacabado *Das architektonische Lehrbuch* de Schinkel (empezado en 1803), aquel ambicioso intento de sintetizar las corrientes de la teoría arquitectónica de la época, da

expresión a una convicción de que la herencia griega no sólo vive en la mirada retrospectiva, sino que en gran medida es de futuro. La misma perspectiva puede aplicarse a la interpretación de la Antigüedad clásica de Bindesbøll. En el aspecto estético es interesante observar en qué medida Schinkel, con su exterior del *Altes Museum*, se propone crear un cuadro vigoroso y de efecto plano del extremo de un eje, más que configurar un espacio plástico. El tema de Schinkel es la frontera entre la cualidad espacial de la estética urbana y sus cualidades pictóricas. El mismo principio reaparece en varias de sus decoraciones de teatro. Una creencia equivalente encontramos en Bindesbøll en la importancia plástica o significativa de la fachada.

Hay asimismo una conexión formal e iconográfica entre la arquitectura urbanística de Schinkel y el conjunto de museo y mausoleo de Bindesbøll. Si Bindesbøll no se detuvo en los alrededores de Berlín para ver ejemplos de la arquitectura urbanística de su gran modelo alemán fue porque existía, entre otras, la *Sammlung architektonischer Entwürfe* de Schinkel. Algunas de estas construcciones encierran un anticipo de lo que Bindesbøll más tarde estudiaría apasionadamente en el sur en libros ilustrados, tratados y álbumes. En los *Römische Bäder* de Potsdam, donde Schinkel había elaborado diversos motivos recogidos en la romana Villa Albani, hay una fuente indudable del motivo del pórtico de las fachadas y el jardín del Museo Thorvaldsen. Si bien es cierto que Bindesbøll pudo haber visto el motivo, que colocó en puntos diversos de la abertura en sesgo del pórtico, en las tumbas etruscas de Orvieto, en las fuentes francesas de la arqueología egipcia del siglo XIX, en vistas o proyectos de logias masónicas, museos y cuadros de arquitectura de jardinería, entre otras cosas. Sin embargo, que fuera precisamente Schinkel, el gran modelo alemán de Bindesbøll, y con él de toda una generación de arquitectos europeos el que utilizara este motivo, parece decisivo. Y que además hubiera una construcción con escenificaciones de tradiciones

Figura 9: Detalle de la decoración de la cámara sepulcral (Fot.: Museo Thorvaldsen)

romanas y pompeyanas de arte, goce de la vida y estética, una casa en la cual se encuentran los relieves "el Día" y "la Noche" de Thorvaldsen, confiere a esta referencia una especial importancia.

En la fachada principal del Museo, que da a la plaza que hoy lleva el nombre de Thorvaldsen, repitió Bindesbøll el motivo cinco veces. Este quinteto, unido a la colocación de una cuádriga en lo más alto de la fachada – al igual que el mausoleo del rey Mausolo en Halicarnaso – ha movido a trazar paralelos entre el museo de Copenhague y la Puerta de Brandeburgo de Berlín. Esta comparación refuerza la lectura del Museo Thorvaldsen como un monumento triunfal.

La flora del museo

El Museo y el mausoleo de Thorvaldsen forman con sus cuatro alas un único espacio exterior. Está el patio, con la tumba de Thorvaldsen en el centro. Motivos arbóreos y florales escogidos hacen de ornamentos y de portadores de símbolos. Al igual que un peristilo antiguo, las plantas que llenan los sectores de los muros que separan las puertas del patio están prote-

Figura 10: Jardín interior del museo
(Fot.: Museo Thorvaldsen)

gidas con una baja empalizada. Las palmeras y los laureles simbolizan la victoria. Los robles revelan el origen nórdico de Thorvaldsen y a la vez simbolizan la fuerza. Igualmente significativo es el profuso uso de la hiedra en la tumba de Thorvaldsen y, en general, en los adornos del techo. La hiedra es de verdor perenne y en una serie de cámaras funerarias cristianas de Roma, entre otras, se encuentran en gran número ejemplos tempranos de su uso en relación con las tumbas.

Las rosas ocupaban asimismo un lugar destacado en el esquema vegetal de la Antigüedad clásica, y más que ninguna otra fue célebre la cultura egipcia por su tradición rosácea, de base religiosa. En Gau & Mazois, *Les ruines de Pompei* (1812, varias ediciones posteriores), que pertenece a la serie de modelos que inspiraron los trabajos de Bindesbøll, aparecen varias veces rosas y lirios pintados sobre fondo negro. Los motivos florales de la cámara funeraria de Thorvaldsen están tomados de aquella cultura (Figura 9). El negro fue sustituido, sin embargo, por el azul que corresponde al color azul que ofrece, entre otras cosas, la bóveda celeste de los pasillos de la planta baja y de los tragaluces del vestíbulo. En la tumba, el único lugar en el cual a fin de cuentas se había pensado colocar alguna planta dentro del conjunto de la edificación, continúa el mismo esquema, y es precisamente Bindesbøll el que tuvo la idea de hacer crecer rosas en ella. Posteriormente sólo creció la hiedra y el simbolismo vegetal cedió por un momento al suelo floral especialmente típico de la época. La idea originaria pervive en el rosal blanco y en la hiedra que durante una serie de años fue creciendo sobre la tumba de Thorvaldsen (Figura 10).

El jardín del difunto

La flora del jardín del difunto reapareció en las vidrieras grabadas de las imponentes puertas que hasta la década de 1920 conducían desde los pasillos de la planta baja al peristilo. Las vidrieras esmeriladas impedían mirar fuera, a menos que las puertas se abrieran. En cambio, la tumba de Thorvaldsen debía ser vista y dominada desde el primer piso del edificio. La intención al respecto parece evidente si se contemplan los adornos de las paredes y del techo de los dos pisos.

De los techos de las tumbas egipcias y de la Antigüedad griega, por ejemplo, se conocían ejemplos de rosetas de oro puro que producían la ilusión de estrellas. Schinkel se inspiró en gran medida en este acervo de signos y símbolos, tanto en sus decorados teatrales – como, por ejemplo, en la *Flauta mágica*, cuya raíz masónica procede recalcar – como en sus edificaciones. Bindesbøll utilizó el mismo motivo en la larga y pequeña bóveda que por los cuatro lados rodea el seto de Thorvaldsen.

Doce veces, que corresponden a los doce signos del zodíaco, se usa la bóveda azul, tachonada de estrellas, compuesta de varias ristras de hojas, flores y árboles, unidos con nudos, adornadas con centros con frutas, conchas, aves, máscaras, instrumentos musicales, gavillas y jarras de vino. Plantas y frutos meridionales, como, por ejemplo, olivos, cipreses, palmeras, vid y melones, dominan en una parte; en la otra la flora danesa, compuesta, entre otras cosas, de margaritas, nomeolvides, narcisos, amapolas, lirios, dalias, acianos, manzanas y peras. La Navidad está también presente, con el niño Jesús, en las ramas de abeto y en las luces encendidas (Figura 11).

Los motivos y su sucesión recíproca están definidos por los doce signos del zodíaco, que representan además un elemento de la transformación cósmica del espacio que rodea la tumba de Thorvaldsen y el peristilo.

Figura 11: Detalle de una de las bóvedas del museo
(Fot.: Museo Thorvaldsen)

Himno a la luz

En los pasillos del primer piso el escenario es totalmente distinto. La dimensión mágica o transcendental no está ausente, pero cede en buena parte ante lo que puede llamarse un himno al día, a la luz y a la vida.

El espectro de motivos es tan sencillo y realista como en ningún otro lugar de la casa. Los adornos del techo del primer piso hablan el lenguaje de las flores y de las aves, e incluso el cielo, el sol y las estrellas del universo se hallan súbitamente presentes. También aquí los motivos evocan fuentes diversas, con frecuencia literarias, de la cultura natural de la Antigüedad clásica: *"Hay un pueblo que adorna sus jardines con vides trepadoras y mirtos; tienen pavos reales, palomas, perdices y ruiseñores para que canten"* (Crisipo, siglo III a.C.). Las muestras concretas de los motivos son, sin embargo, de fecha esencialmente reciente, definidas por las interpretaciones de Rafael y Giovanni da Udine en el Vaticano de los grutescos entonces recién descubiertos de la Domus Aurea.

En comparación, la parte principal de las demás pinturas murales de la casa es profundamente tributaria de la tradición pompeyana. Por lo que respecta a las escenas de naturaleza, el espectro podría decirse que está limitado a los llamados tercero y cuarto estilo pompeyano. Se observan, por tanto, los característicos motivos de guirnaldas y los ligeros pabellones que semejan decorados de teatro, y que precisamente Schinkel y sus colaboradores crearon en los interiores de las villas de Potsdam, por ejemplo. Algunos motivos han sido tomados de la obra citada, de Gau y Mazois.

Cristología

Aún admitiendo la decisiva importancia de la Antigüedad clásica y de la herencia neoclásica en la decoración, no hay que pasar por alto la dimensión cristológica del Museo Thorvaldsen. Su expresión más pronunciada es el eje que va desde el vestíbulo, a través del peristilo y la tumba, hasta la sala de Cristo. En un primer momento de la elaboración del proyecto del museo pensó Bindesbøll en colocar en el patio del museo una cella con el Cristo y los apóstoles de Thorvaldsen, creados para la *Vor Frue Kirke*. En otro proyecto figura en este lugar un pozo, que habría contribuido en mucho mayor medida a armonizar el peristilo con la tradición de la Antigüedad clásica. Al final fue el propio Thorvaldsen el que halló aquí el lugar de su último descanso, aunque en tierra no consagrada. En línea con la consonancia de los elementos botánicos y con el ornato de la casa en general, la flora fue precisamente lo que se impuso. Tanto la Antigüedad clásica como la tradición cristiana se reflejan en la elección de las plantas del interior de la cámara funeraria, como asimismo en la tumba.

En el proyecto, fechado a 1839, en el que Bindesbøll informa de la colocación del museo en la vecindad del Palacio de Christiansborg, de su iglesia y del canal, las diversas formas de la dotación vegetal juegan un papel totalmente distinto del definitivo. Una serie de acacias bajas figuran colocadas a lo largo de la fachada de la iglesia del palacio, dando frente al agua. El que se pensara en las acacias puede tener su explicación en el carácter sacro que se asigna a este árbol dentro de la orden masónica, por ejemplo. En este caso fue utilizado con complacencia en relación con la tumba, y esta circunstancia confiere asimismo al *Museum cum mausoleum* de Thorvaldsen una dimensión filosófico-religiosa.

El monumento y el momento

El edificio que alberga las obras de Thorvaldsen y sus colecciones, y que el arquitecto Bindesbøll diseñó y al cual agregó una profusión de connotaciones en todos los detalles, tiene status de monumento. Es también un mausoleo. Comprende así todos los aspectos de la definición de la institución museística del ICOM, que agrupa a la comunidad internacional de museos.

Además del propio edificio y de las colecciones permanentes, ofrece el museo un programa que cada año tiene una serie de elementos básicos. El museo organiza anualmente 1 ó 2 exposiciones especiales, centradas por regla general en un aspecto de la vida y la obra de Thorvaldsen, una exposición relativa a un período determinado, o monográfica, otras veces una exposición en la que uno o varios artistas jóvenes celebran una especie de diálogo con la obra de Thorvaldsen o de Bindesbøll. La mayoría de estas exposiciones van acompañadas de catálogos. Entretanto edita el Museo Thorvaldsen un boletín, la mayoría de las veces sobre un tema común, como en el boletín de 2003, en el cual se celebró el 200 aniversario de la obra maestra de Thorvaldsen, *Jasón*. Esta tradición se remonta a 1914. Desde la apertura del museo en 1848 se editan catálogos de las obras que contiene.

Conclusiones

Desde la década de 1970 el Museo de Thorvaldsen ha estado dedicado especialmente a la labor pedagógica. Esta labor se ha intensificado durante los 2 ó 3 últimos años, entre otras cosas con la creación de un servicio escolar propio y la implantación de un taller digital. El teatro, la música, el ballet y la recitación han sido durante generaciones un factor recurrente en la oferta del museo al público. Y asimismo las visitas. Está en preparación una guía de audio en varias lenguas. El museo explota una boutique y un café, y el alquiler del vestíbulo del museo está muy solicitado como marco para recepciones y banquetes, y en él se han celebrado banquetes de Estado.

El edificio, declarado monumento nacional, recibe anualmente a unos 55.000-60.000 visitantes y les ofrece una vivencia completa, cuyo centro lo constituyen Thorvaldsen y Bindesbøll. Sólo la escenografía del año 1848 es una garantía para un viaje en el tiempo y el espacio, pero el museo logra con todas sus iniciativas que el visitante vuelva pronto.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1998): *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1998,* Copenhagen.

BRAMSEN, H. (1959): *Gottlieb Bindesbøll. Liv og Arbejder. Med en fortegnelse over hans tegninger til arkitektur. With an Essay on the Architectural Symbolism of Gottlieb Bindesbøll*, Copenhagen.

FLORYAN, M. (1998): "Italienische Reise. El encuentro de Bindesbøll con la concepción de la Antigüedad clásica del tiempo de Goethe» (Bindesbøll and Antique Reception of the Goethe Era)", en *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1998, Copenhague, 25-38.

LANGE, B. (2003): *Thorvaldsen's Museum. Architecture – Colours - Light*, Copenhagen.

MISS, S. (1989), "Il Museo Thorvaldsen a Copenhaghen", en *Bertel Thorvaldsen. Scultore Danese a Roma*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 51-61.

Para más información: *www.thorvaldsensmuseum.dk*

MUSEO RUFINO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO

Ramiro Martínez Estrada[1]

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México D. F

Resumen: El Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo es una de las instituciones culturales más importantes de México. Dedicado a la presentación y organización de exposiciones de arte contemporáneo internacional, de la obra de su fundador, Rufino Tamayo, y de la colección que éste donó a la nación mexicana, constituye un espacio dinámico donde se fomenta la apreciación y el análisis de manifestaciones artísticas de vanguardia procedentes de diversas latitudes. El edificio que lo constituye, como una pieza más de la importante colección que conserva el museo, además del enfoque de sus objetivos para desarrollar espacios diversos y programas paralelos en beneficio del público, lo colocan en una posición fundamental en el mundo de la cultura en México. Se erige como un foro donde los esfuerzos de la comunidad artística, de la iniciativa gubernamental a través del Instituto Nacional de Bellas Artes -perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-, y de la iniciativa privada por medio de las gestiones de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C., se han conjugado para una causa común.

Palabras clave: México, Arte contemporáneo, Iniciativa pública y privada.

Summary: The Museo Tamayo Arte Contemporáneo is one of the most important cultural institutions in Mexico. Dedicated to organizing and showcasing international contemporary art exhibitions, as well as those of the work of its founder, Rufino Tamayo, and the collection he donated to the people of Mexico, it establishes itself as a dynamic space for the appreciation and analysis of art provenant from all over the world. The building which houses the Museum, itself another important piece of the collection, in addition to the objectives developed to further diverse spaces and parallel programs to benefit its audiences, make it a fundamental player in Mexico's cultural environment. The Museo Tamayo Arte Contemporáneo is a forum where the efforts of the artistic community; the governmental initiative through the Instituto Nacional de Bellas Artes, part of the Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; and the private sector, represented by the Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C., have joined together for a common cause.

Key words: México, Contemporary Art, Public and private initiative.

Ramiro Martínez *estudió Administración de Empresas y desde 1992 a diciembre de 2001 trabajó en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) como registrar y posteriormente como coordinador de exposiciones. A partir de enero de 2002 es director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo.*

El Museo Tamayo Arte de Contemporáneo fue concebido desde sus inicios como un espacio de arte en el cual se conjugaran los esfuerzos de la comunidad artística, de la iniciativa privada y del gobierno, en una alianza que permitiese el óptimo desempeño de la institución a favor del público mexicano (Figura 1).

Inaugurado en 1981, bajo el patrocinio del Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa, y reinaugurado en 1986 -cuando se convirtió en una institución pública al pasar a formar parte del patrimonio nacional bajo la administración del Instituto Nacional de Bellas Artes-, el museo es un espacio dedicado al arte contemporáneo internacional que tiene a su vez la responsabilidad de dar a conocer la vida y obra del maestro Rufino

[1] E- mail: rmartinez@museotamayo.org

Figura 1 (Fot.: Museo Tamayo)

Tamayo, así como preservar, promover y enriquecer la colección que él donó a la sociedad. Busca, como Tamayo en su momento, motivar el conocimiento y el gusto por la cultura y el arte contemporáneo.

Los propósitos institucionales por los que se rige el Museo son los de:

- Promover y apoyar el arte contemporáneo internacional de manera multidisciplinaria a través de diferentes exposiciones, actividades y debates.

- Consolidar el patrimonio de arte contemporáneo del Museo y la calidad de sus proyectos conjuntos con otras instituciones.

Como centro cultural su misión principal es brindar una oferta artística amplia y en temporalidades diversas, convocando a la sociedad a participar en la variedad y excelencia de sus servicios. En cuanto a su filosofía y valores, el museo está interesado en mejorar la relación entre el valor de sus servicios y las necesidades de sus

Figura 2: Vista general. Exposición *Todos somos pecadores. Arte nórdico contemporáneo* (2002). (Fot.: Gerardo Peña)

Figura 3: Vista general. Exposición XI Bienal de Pintura Rufino Tamayo (2002). (Fot.: Gerardo Peña)

Figura 4: Vista general. Exposición XI Bienal de Pintura Rufino Tamayo (2002). (Fot.: Gerardo Peña)

públicos. Reconoce que el éxito de su trabajo depende enteramente de la satisfacción de sus visitantes y benefactores. En términos intelectuales, pretende mantenerse a la cabeza del debate artístico internacional y nacional y, para lograrlo, exige el máximo nivel de calidad. En sus actividades, así como en los servicios que ofrece a los visitantes y en la relación que mantiene con sus benefactores e interlocutores internacional, el museo busca ser una institución que apoya a la sociedad y que desempeña sus actividades con conciencia social y compromiso crítico.

Los retos que actualmente afronta el Museo Tamayo se dividen en tres líneas principales. Ante la sociedad, tiene la tarea de promover una actitud reflexiva y de acción en la vida cotidiana a través del arte y de invitar a la gente a que aporte su tiempo, su talento y sus recursos en un proyecto cultural comunitario.

En el ámbito del arte, las tareas son invitar a artistas internacionales a interactuar con el contexto mexicano, crear un centro internacional de arte contemporáneo que muestre y genere propuestas artísticas de vanguardia y brindar a los artistas mexicanos un espacio de diálogo con el arte internacional, con el fin de mantenerlos informados y promover que se involucren y que revisen su propio trabajo.

El diseño de espacios y programas que denoten las habilidades, la creatividad y el conocimiento tanto de niños como de adultos, la interpretación y el desarrollo de nuevas prácticas de apreciación, la formulación y creación de nuevos ambientes de aprendizaje con tecnología punta y la generación de un espacio de respeto e irreverencia a la vez por el hecho artístico, son algunos de los retos que el museo afronta en el ámbito de la educación.

Nuestra propuesta

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo presenta exposiciones críticas del trabajo de artistas contemporáneos internacionales de la segunda mitad del siglo XX, además de realizar investigaciones y organizar

Figura 5: Cyberlounge. (Fot.: Gerardo Peña)

exposiciones sobre la obra de su fundador, Rufino Tamayo, y de su colección.

Como parte central de nuestro programa, tenemos la firme convicción de contribuir al desarrollo de una nueva generación de artistas, historiadores del arte, curadores y críticos culturales que estén informados sobre el pensamiento crítico internacional de actualidad.

El museo no se limita a la organización y presentación de exposiciones del trabajo de artistas prominentes a nivel internacional, sino también se dedica al desarrollo de espacios y programas auxiliares. Con lo anterior nos referimos a la presentación de propuestas de filme y video; a la promoción de nuevos medios y tecnologías, como el arte en red; a la organización de conferencias y mesas redondas; al diseño de actividades para públicos de diversas edades a través del Departamento de Servicios Educativos y a la realización de un programa editorial fuerte y coherente.

En lo que se refiere a las exposiciones temporales, y con la intención de proporcionar a nuestros diversos públicos un programa crítico y coherente, proyectamos un plan a mediano plazo que incorpora elementos con una secuencia lógica y didáctica. Perseguimos un esquema en el cual varias exposiciones, en diálogo una con otra, se presenten al público de manera simultánea. Este ritmo se basa en nuestra intención de equilibrar los proyectos que presentamos de artistas extranjeros trabajando actualmente con exposiciones de trabajos de los años 60, 70 y 80. Con esto se pretende generar lazos y discusiones a través de generaciones y localizaciones geográficas. Buscamos, además, un balance entre exposiciones individuales y colectivas, y muestras que permitan conocer los diferentes medios del arte contemporáneo (Figuras 2, 3 y 4).

Para mantener a nuestros diferentes públicos actualizados sobre el acontecer internacional ofrecemos muestras que tengan una relación o diálogo directo con la cultura contemporánea mexicana. Esto significa que parte de nuestros procesos para generar y seleccionar exposiciones se basa en las ideas y los trabajos que los pensadores y artistas mexicanos contemporáneos están analizando en su quehacer actual.

La idea de generar exposiciones y un programa de actividades que respondan al contexto mexicano guía nuestro pensamiento cuando evaluamos los proyectos

Figura 6: Vista general. Exposición Todos somos pecadores. Arte nórdico contemporáneo (2002). (Fot.: Gerardo Peña)

Figura 7: Vista general. Exposición Todos somos pecadores. Arte nórdico contemporáneo (2002). (Fot.: Gerardo Peña)

procedentes del exterior, como los que son presentados por embajadas o instituciones culturales de otros países. Nos acercamos a estas propuestas con la perspectiva de tratar de producir, a través de la exposición, una reflexión real sobre su relación con el panorama mexicano. Con esto en mente, perseguimos proyectos en los que nuestro equipo de curadores esté directamente involucrado trabajando en colaboración con expertos de los países que los proponen.

Ponemos especial énfasis en este punto. En el Museo Tamayo estamos interesados en organizar exposiciones en colaboración con instituciones culturales extranjeras y dentro de nuestro Departamento de Educación. Deseamos producir muestras de la más alta calidad que puedan atraer la atención crítica de instituciones fuera de México y que en un momento puedan viajar a *venues* en el extranjero.

Además de proyectos complejos, que requieren de una investigación profunda y años de planificación, el museo ha iniciado otros más flexibles, que presentan el trabajo de artistas progresivos de una manera más informal y con una programación menos prolongada detrás. Estos proyectos incluyen *Panorámica*, un foro que presenta, durante algunos meses, propuestas fílmicas y videográficas de artistas mexicanos y extranjeros, así como ciclos de video que duran solamente dos o tres noches. El *Cyberlounge* es otro de estos proyectos. Establecido en el atrio central del museo, muestra trabajos de arte en red, arte sonoro y video digital. Estos medios siguen siendo poco explorados por instituciones culturales alrededor del mundo; su presentación en el Museo Tamayo es un experimento enriquecedor que ha generado mucho interés en nuevos visitantes, particularmente entre los jóvenes (Figura 5).

Las series de conferencias del Museo han sido una importante herramienta en nuestra tarea de abrir una perspectiva internacional con las nuevas generaciones de artistas y críticos. Para estas conferencias hemos invitado a prominentes críticos extranjeros y mexicanos para ofrecer diferentes puntos de vista sobre un tema dado. Las conferencias son de tres tipos principalmente. El primero de ellos es la presentación de paneles de discusión con artistas, que muestran en ese momento su trabajo en el Museo, junto con historiadores del arte, quienes se reúnen para discutir la obra en particular. Otro tipo consiste en discusiones que exploran ciertos textos que han influido en la cultura visual y artística de nuestro tiempo. El tercer tipo invita a curadores internacionales a hablar sobre la organización de exposiciones en el extranjero. Las visitas de estos reconocidos profesionales sirven para promover las exposiciones del Museo Tamayo, así como para facilitar el conocimiento de artistas mexicanos a curadores que organizan muestras en el extranjero.

Las publicaciones son un medio fundamental para documentar y promover las actividades de nuestra institución. A través de la producción de libros, catálogos, folletos, carteles y otros impresos promocionales, el Museo tiene la posibilidad de crear un archivo para las futuras generaciones. Estas publicaciones también proveen un espacio para la escritura y la interpretación crítica de los trabajos que presentamos desde una perspectiva mexicana bien informada.

El programa de Servicios Educativos del Museo Tamayo se basa en la idea de que el valor de la promoción del arte, como práctica y experiencia, no radica en el subjetivo "alimentar el alma", sino en el desarrollo de habilidades concretas que repercutan directamente en nuestra manera de relacionarnos con el entorno. Desarrollo de ideas y pensamiento crítico, toma de decisiones, aceptación de lo otro/diferente, exploración de posibilidades y aprendizaje de experiencias pasadas, constituyen algunos de los aspectos que consideramos en el diseño de actividades educativas para nuestro público. Creemos que un programa bien estructurado puede lograr que una institución -privada, pública, empresarial o de beneficencia- explote todo aquello a su alcance para hacer más eficiente el proceso de consecución de sus objetivos.

La captación de nuevos visitantes, tomando en cuenta la disparidad de contextos económicos, sociales y formativos a los que pertenecen los diversos sectores del mismo, es una tarea prioritaria junto con el resto de obligaciones que la institución asume como museo. El arte actual descansa en la ventaja para su comprensión de ser producto de nuestro tiempo pero, de manera paralela, es esta "actualidad" la que aparentemente distancia al público de ella. Las preguntas que surgen entonces son: ¿cómo tratar de disminuir la brecha entre el público y el arte contemporáneo?, ¿cómo lograr un programa que mientras sea coherente entre lo exhibido y su aplicación, también logre desarrollar habilidades para convertir a ese público en una constante de taquilla?

El programa de Servicios Educativos del Museo Tamayo sigue tres líneas principales de trabajo: lograr que el museo se vuelva para sus visitantes un espacio activo de reflexión y análisis; crear un público creciente que encuentre un sentido profundo entre lo mostrado en la institución y la realidad fuera de ella; y promover una participación en el Museo y una apropiación del contenido de sus propuestas (Figuras 6 y 7).

Es a través del tiempo que dedicamos a la investigación y planificación y de nuestro involucramiento directo en el desarrollo de todos los proyectos que presentamos, que el Museo Tamayo persigue, de manera profesional y coherente, un programa basado en objetivos que ofrezca a nuestros públicos acceso al arte internacional más significativo y que responda al contexto mexicano contemporáneo.

El edificio, pieza de la colección

A través de los años, Olga y Rufino Tamayo reunieron una colección de arte internacional con la intención de donarla al pueblo de México. Para apoyar esa iniciativa, el gobierno cedió una parte de terreno en el Bosque de Chapultepec. El artista convocó a los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky para desarrollar el proyecto. *"Cuando Rufino Tamayo seleccionó a quienes proyectarían el museo para albergar y exhibir la colección de obras de arte que donaría a la nación, estaba escogiendo a los creadores de una pieza artística más para dicha colección, pero que vendría a ser la más importante, la más activa, la de mayor tamaño y la única que estaba por hacerse; al producirse, como toda obra arquitectónica, por encargo, resultó la única de la colección que fue escogida por Tamayo sin haberla visto[2]".*

El diseño comenzó en 1972. La construcción se inició en 1979 y concluyó dos años después. El edificio, tanto por las particularidades de su diseño como por las soluciones plásticas y funcionales que integra, se

[2] Larrosa, 1997: 24

Figura 8: Edificio del Museo Tamayo,
Premio Nacional de Arquitectura 1981. (Fot.: Gerardo Peña)

Figura 9: Edificio modular en varios niveles
(Fot.: Museo Tamayo)

hizo merecedor del Premio Nacional de Arquitectura en 1981 y es considerado como uno de los pocos ejemplos de arquitectura contemporánea destinada, desde su proyecto original, a la labor museística (Figura 8).

Cabe destacar que, como apunta Manuel Larrosa, la arquitectura del edificio del Museo Tamayo, al ser útil para el resguardo de su colección y al eregirse como parte de lo coleccionado, resuelve un problema estético-utilitario, ya que el edificio deja de ser tal para convertirse en objeto de la colección que expone[3]. La construcción posee una estructura de varios niveles -lo que remite a la herencia arquitectónica prehispánica-, se concentra sobre sí misma en volúmenes ciegos de concreto escalonado hacia el centro, que al estar disimulados, dan la sensación de que el edificio brota del suelo y surge así como un cuerpo no invasor del bosque, sino integrado naturalmente al terreno que le rodea. Asimismo, se puso especial atención en el diseño de los espacios interiores que, iluminados con luz natural, crean diversas atmósferas (Figuras 9 y 10).

La edificación, que ocupa una superficie de 2800 m² y 4500 m² de construcción, está dotada con un sistema de climatición, dispone de diez salas de exhibición, un patio central, depósito de obra, oficinas y zona de estacionamiento para visitantes. En la construcción se empleó, principalmente, concreto armado con piedras de mármol blanco, cristal y madera para los pisos.

Es importante señalar que *"el edificio del Museo Tamayo reúne y articula los grandes hallazgos arquitectónicos del siglo XX: la planta libre; los grandes claros (en este edificio los hay hasta de 20 metros); la utilización con carácter denotativo, no prescriptivo, de los dos materiales del siglo: concreto y plástico; la supeditación de la tecnología al humanismo artístico y no a la inversa; la invención del futuro en un momento en que se decretaban el fin de la historia y la inefi-cacia de las grandes narrativas; una de las cuales había sido, en lo referente al espacio habitable, la redención de la humanidad por medio de la indrustrialización, utopía academicista que pretendió imponer una interpretación fija y universal de la historia[4] "*.

El acervo

Olga y Rufino Tamayo integraron una colección de arte moderno internacional que incorpora obras representativas de las vanguardias desarrolladas en los años en que fue formada, esto es, la segunda mitad del siglo XX, y que da cuenta de las afinidades y preferencias estilísticas de Tamayo.

Las más de 300 obras reunidas en esta colección son representativas de las transformaciones ocurridas en la

[3] Larrosa, 1997: 24
[4] *Íd.*

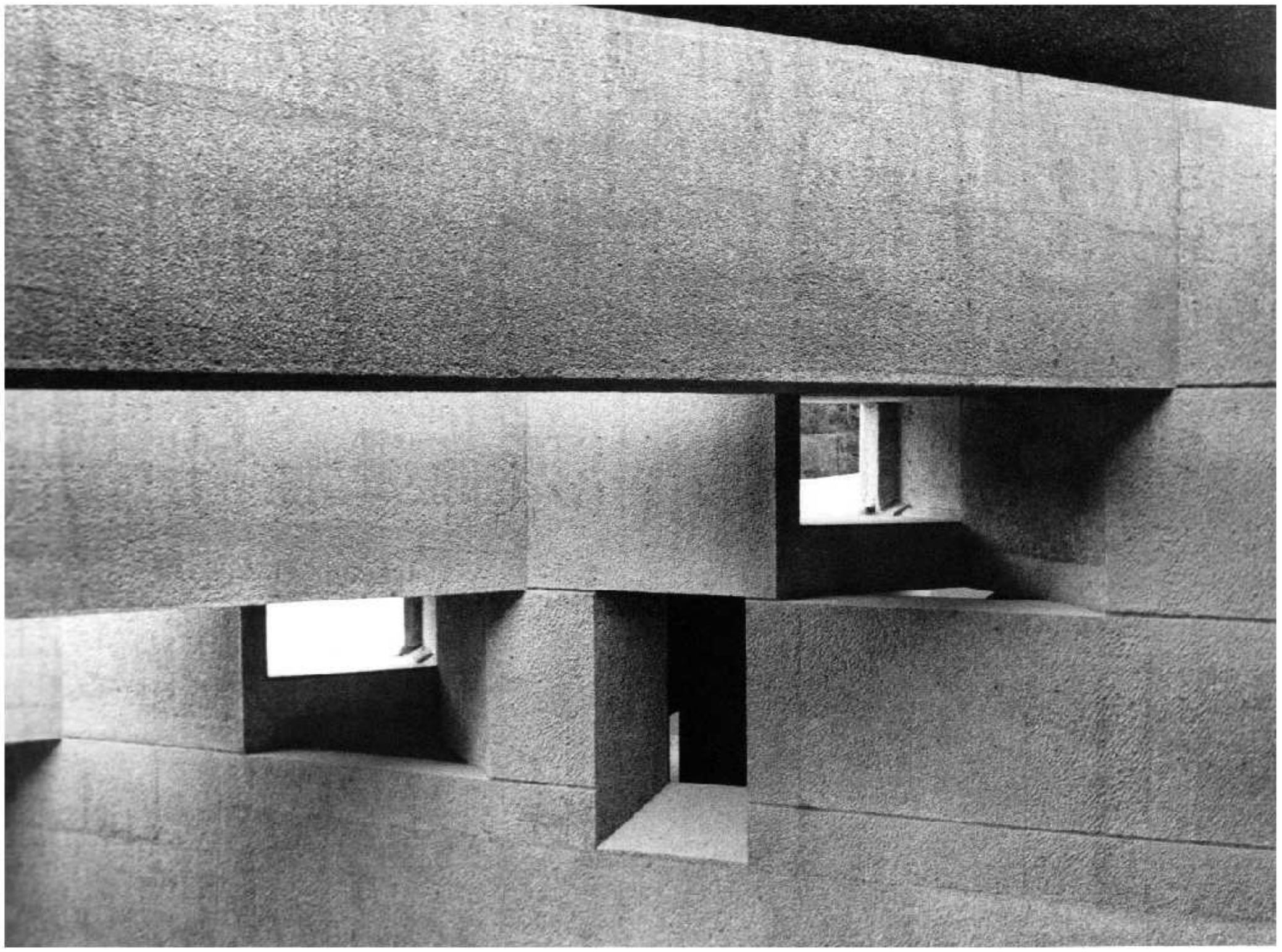


Figura 10: Espacios interiores iluminados con luz natural
(Fot.: Museo Tamayo)

cultura universal de la centuria pasada; las mismas que, en el plano de la estética, consistieron en dejar atrás la copia de la naturaleza para desarrollar expresiones individuales por medio de las cuales los artistas manifestaron sus puntos de vista.

Asimismo, sobre la naturaleza de la colección del Museo Tamayo hay tres aspectos importantes que cabe mencionar aquí. De acuerdo con Alberto Ruy Sánchez, por un lado, Tamayo participó activamente en la discusión (llevada a cabo en la primera mitad del siglo XX) sobre el arte nacional y sus relaciones con el arte internacional, y como una parte lateral de su respuesta, se encuentra el museo que fundó y la colección que donó[5].

Por otro lado, en el tema de las vías posibles del arte contemporáneo y la idea de modernidad, cuestionada por el arte mismo a lo largo del siglo pasado, destaca que *"la colección del Museo Tamayo, por su gran diferencia con las otras colecciones de arte contemporáneo en México, es tal vez la única en mostrar de qué manera toda una región del arte contemporáneo de dicho siglo se volvió clásica[6]"*.

El tercer aspecto enunciado por Ruy Sánchez es si la colección reunida por Tamayo es una documentación pedagógica y exhaustiva, una ilustración de carácter enciclopédico de una época, una tendencia o un autor, o bien, si se trata de una que incluye tendencias y técnicas diversas del arte contemporáneo que posea como valor fundamental la experiencia estética. En su análisis, Ruy Sánchez indica que *"la colección de este*

[5] Ruy, 1997: 32
[6] *Íd.*

museo se inclina claramente por la segunda opción. Incluye una gama ilustrativa de técnicas y tendencias del arte contemporáneo internacional pero no subordina la estética a la pedagogía[7] *"*.

La personalidad de Tamayo como un artista que sostuvo una posición frente a estos tres aspectos -expresa el escritor- determinó la orientación que tomó la colección, particularmente en el tema del arte nacionalista frente al arte internacional, donde, abunda, tuvo una posición explícita y combativa. *"Es entonces claro que para Rufino Tamayo la importancia de hacer un museo y una colección de arte internacional está vinculada a esa posición como artista y a su preocupación de que tanto los artistas por una parte, como el público en general por la otra, estén en contacto con lo que se hace en el mundo*[8] *"*.

En la colección se encuentran piezas de la Escuela de París, concretamente, obras del informalismo derivado del surrealismo, así como trabajos representativos del grafismo abstracto, del expresionismo británico, la figuración y el expresionismo abstracto español, trabajos relevantes de artistas latinoamericanos quienes, como lo manifiestan los analistas, al igual que Tamayo, se esforzaron por crear una obra de vocación universal, vinculada con la profunda necesidad de generar un arte regional.

Entre los artistas cuyo trabajo está representado en el acervo del museo sobresalen Joan Miró, Pablo Picasso, Mark Rothko, Francis Bacon, Pierre Soulages, René Magritte, Isamu Noguchi, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Fernand Léger, Max Ernst, Wifredo Lam, Roberto Matta, Joaquín Torres-García, Fernando Botero, el propio Rufino Tamayo y varios más. Esta amplia y relevante colección de arte contemporáneo internacional fue la que Tamayo donó al pueblo mexicano para su conocimiento y disfrute. Periódicamente, el equipo de conservadores del museo realiza selecciones de este acervo con lo que se ofrecen nuevas lecturas y análisis de obras que hoy son piezas clásicas del arte de diversas latitudes.

[7] Ruy, 1997: 32

[8] Ruy, 1997: 32-33

Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C (FORT)

Con la finalidad de apoyar al museo para que contara con las condiciones adecuadas para su óptimo funcionamiento, Olga y Rufino Tamayo crearon, en 1989, la fundación que lleva sus nombres. Desde esa fecha, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Fundación Olga y Rufino Tamayo (FORT) establecieron un convenio de colaboración con las responsabilidades que cada organismo tendría en relación con el Museo Tamayo.

Como asociación civil de carácter no lucrativo, la FORT se ha dedicado a fortalecer y fomentar el arte y la creación en México por medio de las múltiples actividades que realiza a través del Museo Tamayo. El respaldo de la fundación ha sido y es factor determinante para sostener y asegurar la calidad de la programación y para profesionalizar los servicios ofrecidos por el museo, cuyo presupuesto está por debajo de los costos que implica la agenda de una institución de nivel internacional.

La FORT ha estado directamente involucrada en más de 70 exposiciones de diversos géneros y con la participación de los más reconocidos artistas internacionales. Los recursos procedentes de sus gestiones han permitido la financiación de distintos proyectos de investigación, así como la edición de más de una veintena de títulos, entre catálogos y libros, que han significado una enriquecedora aportación para la cultura de nuestro país.

En lo que respecta a la infraestructura, ofrece apoyo para la remodelación del museo y para la dotación de equipo mobiliario y de oficina, así como herramientas y materiales diversos. A lo anterior debe agregarse que la capacitación del personal, incentivos económicos y prestaciones sociales también son apoyados por la fundación.

La misión de la FORT puede resumirse en los siguientes puntos:

- Promover y apoyar el arte contemporáneo internacional a través de diferentes exposiciones, eventos y debates, de manera multidisciplinaria.

- Consolidar el patrimonio de arte contemporáneo del museo y la calidad de sus interlocutores.

- Enriquecer la colección representativa de arte moderno y contemporáneo iniciada por el maestro Rufino Tamayo.

- Difundir consistentemente la obra de Tamayo y la colección que donó, así como localizar y documentar toda la obra que produjo.

- Generar recursos adicionales que permitan la continuidad de todos los proyectos del museo.

- Impulsar y diversificar el espectro de nuestros visitantes y de los interesados en nuestras actividades y fomentar la interacción y el enriquecimiento mutuo entre el museo y sus públicos.

- Actualizar y capacitar al equipo de profesionales que labora en el museo.

En suma, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo trabaja día a día para mantenerse y mejorar como un espacio importante, en México y en el extranjero, dedicado a la difusión del arte contemporáneo internacional y la obra de Rufino Tamayo. La actitud de liderazgo que se esfuerza por asumir en el ámbito de los procesos creativos tiene como objetivo fundamental lograr que la visita del público al museo sea una ocasión que enriquezca su experiencia y su sentido crítico.

BIBLIOGRAFÍA

LARROSA, M. (1997): "El Museo Tamayo. Análisis de la obra arquitectónica. La composición del fenómeno y el fenómeno de la composición", en *Maestros del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, Américo Arte Editores, México, 14-29.

RUY SANCHEZ, A. (1997): "Venturas y aventuras de la mirada. La colección permanente", en *Maestros del arte contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, Américo Arte Editores, México, 30-38.

Para más información: *www.museotamayo.org*

SECCIÓN IV

Itinerarios

Dos

MUSEOS EN EL CAMINO:

Viaje imaginario a propósito del jubileo compostelano

Luis Grau Lobo[1]

Museo de León

Resumen: Se ofrece una panorámica sobre el fenómeno del Camino de Santiago en su vertiente expositiva vinculada a la celebración del año jubilar compostelano en las dos últimas décadas, así como un sintético repaso a los museos situados a lo largo del "camino francés", o ruta principal.

Palabras clave: Camino de Santiago, Museos, Exposiciones, Jacobeo.

Summary: An overview of the phenomenon of the Way of Saint James (Camino de Santiago) is offered in its expositive facet linked to the celebration of the Jubilee years in the last two decades, as well as a brief review of the museums located along the "French Way", or main route.

Key words: The Way of St. James, Museums, Exhibitions, Xacobeo.

"¿a qué convocan vuestras chirimías,
a qué celeste fiesta o láctea estela?"

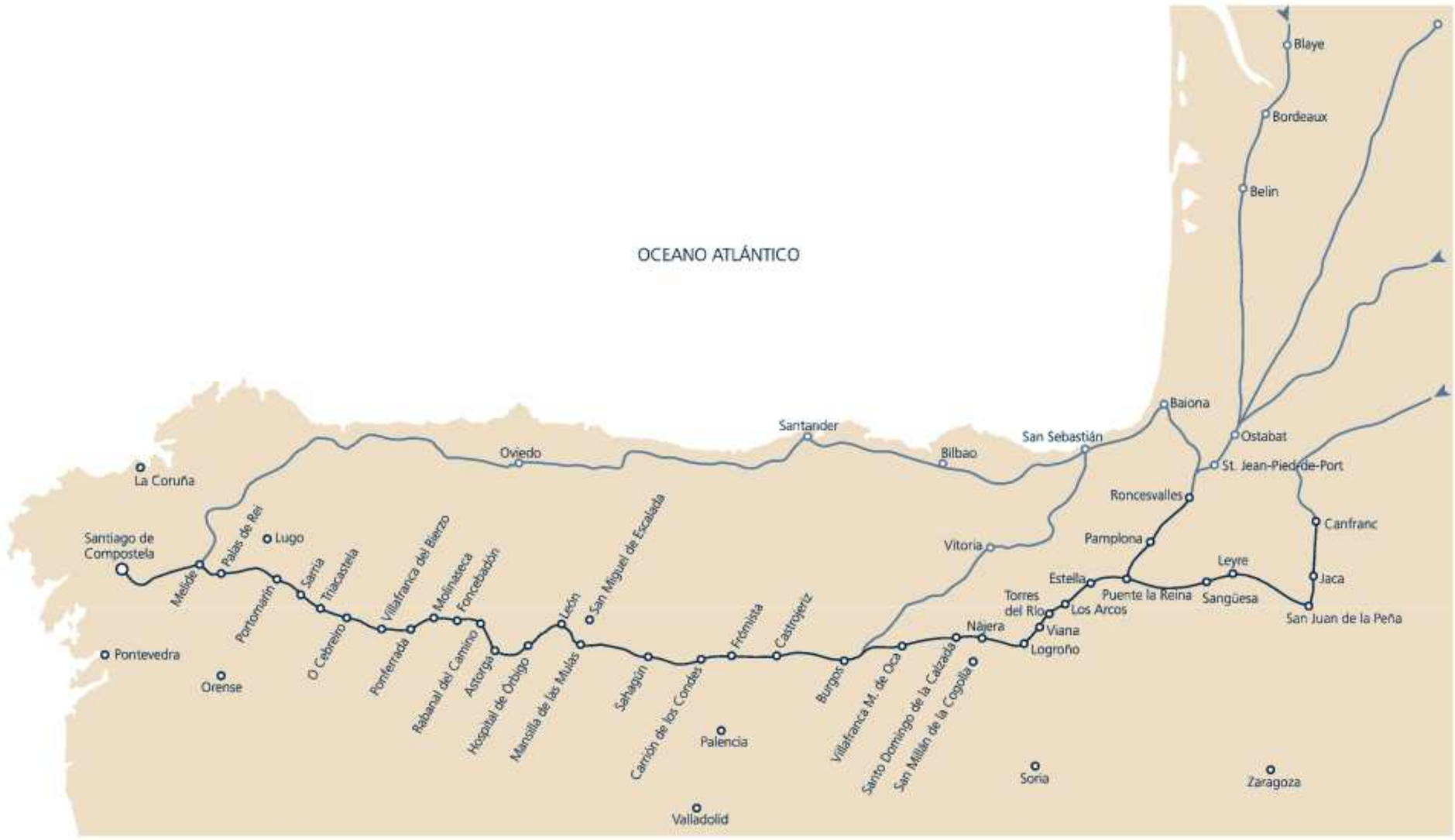
Gerardo Diego (*Ángeles de Compostela*)

Cuando en lo venidero los estudios relacionados con el fenómeno jacobeo vuelvan la vista atrás, tendrán a nuestras décadas de entresiglos por una de las "épocas mayores" de la peregrinación compostelana. Será ésta una cúspide en el diagrama imaginario de altibajos que caracterizan la biografía del itinerario jacobita, desde la *inventio* del eremita Pelayo, el obispo Teodomiro y el rey Alfonso II, allá por el siglo IX. El peregrino hoy tiende a coincidir con el comentario de los embajadores del emir almorávide Alí ben Yusuf que cita la *Historia Compostelana:* "(es) *tan grande la multitud de los que van y vuelven que apenas dejan libre la calzada hacia Occidente*".

Bien es cierto que para explicar tal auge cabe recurrir a un sustrato emocional común, a una sensibilidad de época, que se afana por recuperar señales de autenticidad en un pasado idealizado y sin historia (por inflación o por liquidación) en el que los gestos y tradiciones cobran el valor de un refugio espiritual ante el desmoronamiento de otras certidumbres socioculturales. Así, el *"quebranto mítico de la modernidad"* (en expresión de Mircea Eliade) ha dado paso a una busca y *aggiornamento*, en ocasiones superficial, de los viejos referentes religiosos o, sencillamente, ancestrales. Y, por fin, la inveterada costumbre de peregrinar, de caminar en una dirección para poner orden, sentido y destino en el caos del mundo, ha cobrado nueva forma en nuestros días

Luis Grau *es conservador del Cuerpo Facultativo de museos desde 1990 y director del Museo de León desde esa fecha. Ha colaborado en diversos estudios y muestras sobre el fenómeno de las peregrinaciones. Es autor de "La pintura romántica en Castilla y León" y "Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora", entre otros trabajos.*

[1] E-mail: graloblu@jcyl.es



mediante la hipertrofia de la necesidad del viaje, única manera de escapar de los estrechos horizontes de un Occidente cada vez más acorralado en su opulencia.

Pero todo este caldo de cultivo cabe adobarlo con atributos genuinos de nuestra sociedad del ocio, que ha convertido el trabajo en un medio o, mejor, en un desagradable peaje, para ganarse el asueto, perversión radical de los valores burgueses de la industrialización y síntoma inequívoco de su conversión en sociedades posindustriales o, si se prefiere, posmodernas. Pues en la peregrinación confluyen muchos de los valores de ese *otium*: ruptura de la cotidianidad, ejercicio físico, contacto con la naturaleza, conocimiento de las raíces históricas y sus huellas materiales, turismo cultural, gastronomía, tradición y, por supuesto, renovación de ritos y costumbres seculares, avaladas por el paso de los siglos y por su carácter fuertemente identitario, pese a que en este caso, y por fortuna, no se trata de una identificación de vocación nacionalista o casticista, sino de amplio espectro territorial. Pero para todo ello, por supuesto, no se necesita desplazarse fatigosa (y gozosamente) a Compostela. Para todo ello se necesita aún más. Se requiere que la ciudad-aldea del Apóstol siga siendo, como hace un milenio largo, una categoría mental y espiritual a la que se accede tras difíciles jornadas. Un extenuante periplo que siga provocando un trasiego interior en pos de una evocación reveladora y auténtica, a la busca de un paraje en el que se divise, más allá, un cierto final del mundo y que, frente a nosotros, sólo quede contemplar la infinitud de un océano que no se dibuja en los mapas[2].

No es de extrañar, tampoco, que esta regeneración transnacional del Camino de Santiago sea más o menos armónica con la normalización democrática de España y su pleno ingreso en una Europa en la que se imbricó con incuestionable ímpetu en la época clásica de las peregrinaciones, allá por el episcopado de Gelmírez. Que el año 1982 fuera, precisamente año

[2] Para uso del caminante, y pese a la abundancia de guías y cartografía, la mejor compañía del peregrino a pie sigue siendo el trabajo ejemplar del párroco del Cebreiro y su equipo de entusiastas protectores de la ruta, (Valiña, 1985), que puede complementarse, para lectores en casa, con el voluminoso trabajo de Goicoechea (1971). La ruta ovetense tiene una correcta actualización en Galán (1996). A nuestro juicio, el mejor compendio de bolsillo de la historia del camino sigue siendo el libro de Bottineau (1965), con la deseable compañía de Martínez Sopena (1990). Más extenso, Caucci von Saucken (1993). Por fin, entre el sinfín de relatos sobre las experiencias personales de realización de la ruta que han aparecido en estos últimos años (de Shirley McLaine a Paulo Coelho), seguimos prefiriendo el de Barret y Gurgand (1978), aparte, por supuesto, de los relatos históricos de Hermann Künig, Domenico Laffi Boloñés o Guillaume Manier, en particular. Una aportación original en este aspecto, a causa de su heterodoxia y calidad es la de Nooteboom (1993). En todo caso, y a pesar de la multiplicación de títulos *a posteriori*, sigue siendo útil la bibliografía sobre el Camino de Santiago (1993) editada por el Consejo Jacobeo y Ministerio de Cultura.

jubilar compostelano y figure en el arranque de esta *renovatio*, puede ser, más allá de una coincidencia, un indicio de su europeidad incuestionable. Porque, si es cierto que la peregrinación moderna se debe a la "segunda *inventio*" o hallazgo de los extraviados restos apostólicos, en 1879, y que el franquismo promovió este culto en consonancia con su nacionalcatolicismo, no será hasta los ochenta cuando deje de estar precisamente marcado por tal interpretación para abrirse a una forma de entenderlo más allá de las liturgias o ideologías concretas que lo lastraban.

A un tiempo, la política "gelmiriana" de la Xunta de Galicia, en particular, ha proporcionado al movimiento peregrinador muchos de los cauces oportunos para convertirlo en un auténtico fenómeno de masas, lo que si por un lado favorece su expansión y le dota de numerosas actividades, entre las que las de índole cultural no son las menos, por otro, puede dar al traste en un corto período de tiempo con este resurgimiento, herido hoy día por las armas de la oficialidad, la solemnidad y, finalmente, el hastío. Y es en este aspecto en el que puede decirse que las "épocas mayores" no han de ser, por fuerza, las "mejores" para el peregrino. Pues si algo diferencia y explica históricamente el inopinado éxito del *finis terrae* respecto a otros centros mayores de la peregrinación cristiana (Roma y Jerusalén) mucho más dotados, *a priori*, para el trasiego devocional, fue el carácter individual, poco liturgizado y hasta espontáneo que adquirió el viaje a *Jakobusland,* frente a la organizada, burocrática y costosa visita a la cátedra de Pedro o la militar y selectiva a los santos lugares, reservada a ciertas élites. El norte hispano jugó entonces el papel de un *far west* medieval, frontera de oportunidades y venturas, donde el peregrino caminaba atento tan sólo a los límites de sus propias fuerzas y a las esperanzas de futuro que había puesto en la ruta. Esas que hoy se ven desbordadas por un cúmulo de propuestas culturales (la *Xunta* anuncia 3000 actos culturales para este año, Bob Dylan incluido; el Ayuntamiento leonés, por ejemplo, lanzado a la caza de su papel en la ruta, alrededor de 300, casi una por día, se dice). O amenazadas por una red cada vez más saturada de turismo rural o cultural y por una regulación y administración del Camino cada vez más preocupada por los movimientos de capital que genera su promoción que por el mantenimiento diario de su excepcional naturaleza, de su autenticidad.

Caminos hay tantos como peregrinos, es bien sabido, pero cuando hablamos del Camino de Santiago surge con la fuerza de la sanción histórica y oficial el declarado *Primer Itinerario Cultural europeo* por el Consejo de Europa en 1987, trazado establecido por Aymeric Picaud en su guía del *Codex Calixtinus*, en perjuicio de otras vías más añejas (la ruta marítima, el camino costero y del norte, la vía de la Plata...) que ofrecieron en la plenitud medieval menos oportunidades a la vertebración de los reinos entre sí y con Europa. Bien es verdad que la vía francígena transcurría por trazados antiguos, ya calzadas romanas, ya sendas anteriores, convirtiéndose con el tiempo en un palimpsesto viario en el que la profusión y densidad monumental refrendan su singularidad, pero han de pedirse disculpas de antemano por el hecho de considerar, a partir de aquí, esta ruta como la antonomasia que oculta otras muchas.

Y ello porque sucede que el cometido que nos encargan, el hablar de los "museos en el camino", debemos interpretarlo, para ceñirnos a la extensión propuesta, como un doble trayecto por la misma senda, la del *camino francés*, de ida y vuelta, como lo fue siempre. Un camino temporal, diacrónico, repasando de forma somera las actividades de otros jubileos y avanzando lo que puede deparar éste, y un camino espacial, de retorno, visitando que quedó de ese paso jubilar en la actualidad, que ofrecen en particular los museos al caminante que se aventure a ir más allá de eventos y efímeros fastos coyunturales.

Pero anticipemos algo de las conclusiones de nuestro recorrido, pues conviene que el caminante disponga de una suposición o disculpa respecto a su objetivo antes de comenzar, aunque sepamos que es en la

realización del camino donde reside su propio fin. Simplificando, diremos que los recursos puestos al servicio del Camino en materia museística no han sido los protagonistas de las múltiples actividades culturales desarrolladas en él, pese a que los museos, en contrapartida, sí que hayan proporcionado ingentes recursos y apoyo a estas actividades. El saldo es claramente a favor de los museos, lugar de salida de obras prestadas con generosidad pero no receptor de suficientes inversiones que avalen la importancia de su correcto funcionamiento, el que garantiza aquella salida en todos sus aspectos. En este sentido, si bien las obras expuestas proceden también con abundancia del patrimonio eclesiástico, éste no puede efectuar la misma queja, quizás por ser otro su propietario. Una deuda, por tanto, que va siendo crónica, en éste y otros ámbitos, y que no permite considerar a la ruta jacobea como un activo generador de renovación museística alguna, sino que, más bien, supone interpretar las actuaciones expositivas realizadas al albur de la peregrinación como ajenas, cuando no lastres, de la precaria infraestructura museística del trazado que comentamos. Cuantas actividades expositivas (y escogemos éstas por ser las más íntimamente vinculadas a lo museal) han tenido lugar hasta ahora en años jacobeos y no jacobeos han necesitado de los museos, pero éstos o no se han beneficiado de su ubicación en la ruta o, simplemente, sólo lo han hecho en un aumento de visitas que no significa sino un fenómeno transitorio, la constatación de su descenso al año siguiente o sencillamente, su marginalidad respecto al gasto efectuado, receptores como son, los museos, de un tipo de presupuesto más vinculado a la inversión. Es por ello que nos vemos obligados, en este primer excurso, a referirnos básicamente a actividades temporales, transitorias que no transicionales.

En el itinerario de ida, el de las museografías temporales, y como quizás no podía ser de otro modo, el panorama expositivo de referencia se inaugura en lo santiagués con una muestra realizada lejos de nuestro país, pero que aún hoy sigue siendo el modelo de

Figura 1: *Peregrinos ante el altar de Santiago*, Maestro de Astorga, hacia 1530 (Museo de León). Tabla adquirida por el MECD en 1995, que ha participado en las exposiciones *El Camino de Santiago*, Europalia, Gante, 1985; *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, 1999; o *Luces de peregrinación*, Madrid y Santiago de Compostela, 2004

cuantas han tenido lugar en las citas siguientes, superasen o no en ambición su planteamiento. Nos referimos a la llevada a cabo en Gante, en 1985, con motivo de la dedicación a España de la cita de *Europalia,* que reunió a los especialistas más destacados sobre el fenómeno y cuyo esquema y espíritu suponen no sólo el arranque sino también el tronco del que nacieron, en los noventa, las restantes aportaciones que repasaremos (Figura 1). Su catálogo, lamentablemente no traducido al español, visto con el paso de casi dos décadas, no deja indiferente a la vista del partido que se ha sacado al asunto en la bibliografía y actividad expositiva ulterior. Antes, únicamente Francia, al calor de la Asociación de Amigos del Camino y de René de La Coste-Messelière, núcleo "resistente" ultrapirenaico de lo jacobeo en los momentos más negros de la peregrinación, había dado cumplimiento a los años jubilares en varias ocasiones (1965, París; 1976, Parthenay o 1982, de nuevo París, con el precedente, en España eso sí, del Instituto Francés en 1950, entre otros), mención a parte de la muy meritoria muestra liminar *Por el Camino de Compostela,* del Museo de las Peregrinaciones (1982).

Pero el cómputo de los "jacobeos expansivos" en nuestro país debe iniciarse en 1993, tras uno de los períodos "largos" de 11 años desde el anterior año jubilar (recordemos su ritmo: 6, 5, 6 y 11 años). Es entonces cuando se movilizan todos los resortes hacia la naturalización hispana del jubileo moderno, cuando se establece la pauta de un acontecimiento que venía esperándose de tan lejos. La oficina de gestión del *Xacobeo*, de la Xunta de Galicia, único órgano administrativo estable dedicado a la preparación de eventos relacionados con el Camino, promueve, entre otras actuaciones de mérito, en su mayoría relacionadas con la promoción y la propaganda, una muestra temporal que, bajo el título *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela,* supone la vindicación de nuestro país en este aspecto, pues tanto su monumental catálogo como su excepcional extensión y exhaustividad, en ocasiones demasiado especializada para el gran público, bajo la experta batuta del doctor Serafín Moralejo, supuso, con el precedente del centenario del Pórtico de la Gloria (1988), el mayor esfuerzo de compilación y actualización realizado hasta la fecha, prueba inequívoca de la madurez del fenómeno expositivo jacobita y de su pujanza en secuelas coetáneas y venideras. La alternativa, más ligera y, por compensación, más asequible, la llevó a cabo el Ministerio de Cultura, con la organización de *Vida y peregrinación* en Santo Domingo de la Calzada, cuyo planteamiento y catálogo, pese a realizarse con más prisas y menos medios, tuvo el acierto de propugnar mayor amplitud para el fenómeno, abordado desde una perspectiva más general y divulgativa, y cuestionado el galaicocentrismo del Camino, mediante su ubicación *in media re*. En el trayecto autonómico más extenso, Castilla y León ha vivido la última década de espaldas al Camino y sus celebraciones. Entregada su escasa capacidad expositiva al recurrente y ya estéril (no en lo económico, claro) enclave anual de *Las Edades del Hombre*, que parecen haber huido de la causa jacobea en la ubicación de sus sedes los años jubilares, la región central del camino francés no ofreció este año, como no lo ha hecho desde entonces, alternativas de gran calado a las llevadas a cabo en otros territorios, empeñada como está en ofrecer otros jubileos o centenarios *ad hoc*, como ocurrió un año después, en 1994, con esa especie de desquite fallido a propósito del Tratado de Tordesillas, o sucederá, en 2004, con el de la católica reina Isabel. Únicamente cabe reseñar aquí el loable y aislado esfuerzo de la Diputación de León por ofrecer una muestra que, a la postre y sin embargo, resultó un acto malogrado cuyo planteamiento casi rozó el esperpento por los espléndidos medios dedicados a tan escasa capacidad de imaginación (hasta el título era plagiario: *Los constructores de catedrales*) o de contenidos.

Junto a las propuestas efímeras, alrededor de esa fecha algunas administraciones, con buen juicio, recuperaron títulos clásicos y aún no superados de la bibliografía santiaguista, como el soberbio trabajo de Lacarra, Uría y Vázquez de Parga, aún la fuente de la que mana la miríada editorial al rebufo del Camino, cuya añeja publicación en el jubileo de 1948 se recuperaba en 1992 gracias al Gobierno navarro y a una compañía eléctrica, tras el agotamiento inmediato de la anterior reedición asturiana (1981). De igual categoría, la recuperación en Galicia de la traducción del *Codex* efectuada por Moralejo, Torres y Feo y publicada allá por 1951, suponía la puesta al día de los estudios santiaguistas en España. Y aunque ya desde entonces (y mucho más aún hoy) es difícil efectuar o encontrar aportación libresca alguna que suponga novedad, el entonces llamado MOPU editó dos volúmenes que constituyeron una grata sorpresa por su planteamiento, edición y documentación, merecedores de incluirse entre los clásicos del tema.

Prueba de que el Camino de Santiago en su vertiente epistemológica había arraigado ya en nuestro país es buen ejemplo el surgimiento de estudios y muestras de lo que podríamos llamar fenómenos marginales o excéntricos a las propuestas citadas, esfuerzos editoriales o museísticos (efímeros, pero en ocasiones pioneros de futuras y feraces sendas) cuya vinculación con el itinerario y el modelo acuñado en Gante y

sancionado en Santiago es más de desarrollo que de débito. Así, el activo Centro de Estudios Benaventanos o la Fundación para el desarrollo provincial de Burgos inciden sobre la iconografía en el área sureña del Camino (el trazado mozárabe de la Vía de la Plata) o la de los santos vinculados al Camino, respectivamente, en un esfuerzo cada vez más deseable por abrir nuevos y diferentes rumbos, perspectivas convergentes e integradoras respecto al trazado poderoso de la promoción institucional y turística.

El siguiente año jubilar, ya para siempre bajo la denominación de origen de Jacobeo (o *Xacobeo*) es, ¡oh, maravilla aritmética!, el "último del milenio" (como éste es primero del actual), y cual si de una oportunidad única sancionada por la mercadotecnia cultural se tratara, el engranaje se pone en marcha. Junto a la recuperación de sendas, la habilitación de albergues e infraestructuras y la promoción de un cada vez más masificado itinerario, se riza el rizo y lo que parecía insuperable se vuelve a superar: la muestra bajo el rotundo y lacónico nombre de *Santiago* congrega cuatro enormes volúmenes, e implica a toda Compostela en sus sedes (Palacio de Gelmírez y Fonseca, junto a las reflexiones sobre San Martiño Pinario y San Paio de Antealtares) y proporciona otra vuelta de tuerca con proyección a Portugal (Lisboa), en el que quizás haya sido el jacobeo más atlantista. Muestra de la tendencia hacia el efecto llamada y la vocación de promoción turística con que se compensan los retruécanos de la investigación, fue la versión fotográfica y promocional (no exenta de catálogo de gran formato) llevada a los aeropuertos de medio mundo a través de *Huellas jacobeas*.

Junto a tal enormidad, y como si el cansancio hubiera hecho mella en otras administraciones, apenas constatamos modestos empeños que intentan ofrecer al peregrino la atención espacial que tal año merece, como sucede en el Museo de La Rioja, que edita una muestra iconográfica y un volumen de estudios de ámbito territorial, dentro de su amplia y excelente serie de trabajos, que ya contaba con una entrega sobre los peregrinos el año jubilar de 1993. O en el Museo de León, quizás el más jacobita de cuantos cruza el Camino a causa de la naturaleza de sus fondos y de su sede, que dispone, con idéntico espíritu austero, la muestra *Ultreia, camino de Santiago por el Museo de León*, una recopilación de esas colecciones "peregrinas", por primera vez entresacadas y catalogadas. Son decorosos ejemplos de lo que debiera ser, algún día, una propuesta estructurada a lo largo de todo el eje viario y no sólo en uno o varios focos, en consonancia con la propia naturaleza del Camino, intensidad en toda su extensión.

Y, por fin, 2004. En esta ocasión, el Apóstol se pone de largo y visita la capital, en un doble movimiento de ida y vuelta, gracias a la exposición *Luces de peregrinación*, que se inició en diciembre de 2003 en el madrileño Museo Arqueológico Nacional (hasta marzo de 2004) y concluirá en junio en San Martiño Pinario, sede del diocesano de Compostela. La muestra de la calle Serrano es una correcta apuesta por la contención y la calidad que, en un espacio modesto en dimensiones, reúne obras y episodios claves que, si bien pueden pecar de reposición, de un cierto *dejá vu* respecto a otras muestras aludidas, invita a pensar en la normalización de una cita ya deseada y deseable: la de una muestra de bandera en cada jacobeo, que en Santiago ha de completarse con otras (la dedicada a la atención hospitalaria, en el Museo do Pobo Galego, en Compostela, este verano; las tituladas *Santiago y la monarquía hispánica (1504-1788)* y *Viaje de Cosme III de Médicis a Compostela*, en 1669, o la muestra de *Siete mil años de Arte persa* que albergará el Museo diocesano desde el *Kunsthistorisches Museum* vienés, entre otras).

Por su parte, *Sentimiento de camino* es la alternativa itinerante a base de imágenes infográficas cuya misión es llevar el tema a las sedes del Instituto Cervantes en Europa (Roma, París, Milán, Hannover, Bremen, Varsovia, Cracovia, Bruselas...), puerta abierta a un ulterior desarrollo del que hoy es un proyecto lastrado por su precipitación. Empeño de varias administraciones del territorio caminero (Galicia, Castilla y León, Principado

Figura 2: Capitel de la lucha de Roldán y Ferragut, en Estella

de Asturias y La Rioja), su diseño y efectividad está aún lejos de los óptimos de difusión buscados, ya que la variabilidad (y limitación) de sus emplazamientos y el diseño han propiciado numerosas carencias de realización y comprensión.

El resto de la programación de un año que comenzó a golpe de campana (un tañido apenas perceptible en ambientes urbanos) es aún hoy algo evanescente, ya que las administraciones se afanan por anunciar su frenética confección y programación en gran medida mientras se escriben estas líneas (enero de 2004).

Respecto a nuestro otro recorrido, aquel en que los museos pueden darnos una idea de la dimensión cultural del Camino independientemente de cuando éste se realice, vayamos por orden siquiera geográfico.

El ramal aragonés que atraviesa los Pirineos por Somport nos encamina raudos hasta Jaca, cuyo Museo diocesano, sito en la propia catedral, reúne una de las mejores muestras de arte religioso vinculado al Camino y a la edificación de este templo, clave del románico hispano, así como numerosas jocalías, mientras la antigua Iglesia del Pilar acoge una sección dedicada a la pintura medieval, entre la que sobresalen los frescos románicos (Bagüés en especial).

Por su parte, el camino navarro desciende a Roncesvalles, cuya colección de arte sacro de la Colegiata es el primer museo del recorrido hispano e insiste en la pauta de muchos de los centros que encontraremos: objetos litúrgicos y artísticos reunidos en soberbios marcos arquitectónicos, donde, en muchas ocasiones, hallamos también evocaciones legendarias, como es el caso aquí del relicario gótico llamado "ajedrez de Carlomagno". Pero la primera capital museística de relieve es Pamplona, en la que encontramos otra de las constantes del trayecto: un sólido planteamiento museológico en su museo territorial, el Museo de Navarra, en este caso agraciado con una reforma reciente (1990) que otorga prestancia a sus colecciones y emplazamiento, en el antiguo Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia, del que conserva portada y capilla, del siglo XVI. En él, junto a las colecciones arqueológicas, musivarias y epigráficas en especial, se exhiben vestigios medievales de gran relevancia, como la arqueta hispanoárabe de marfil de Leire, los capiteles de la primitiva catedral románica de Pamplona o pinturas murales góticas del Refectorio de la Catedral. El retrato del Marqués de San Adrián, de Goya, cierra majestuosamente el conjunto. La réplica en el ámbito eclesiástico es el Museo catedralicio y diocesano, remodelado en 1995, en ámbitos históricos de su sede. Junto a ellos, un nuevo y exorbitado centro cultural (auditorio, etc.) acaba de abrir sus puertas sobre las defensas de la ciudad, de ahí su nombre: *Balu-Arte*.

Seguimos nuestra andadura hasta Estella, donde el antiguo Palacio de los Reyes de Navarra, uno de los escasos edificios del románico civil (junto con el "Palacio de Urraca" en León o el de Gelmírez en Santiago), cuenta con el afamado capitel de la lucha de gesta entre Roldán y el gigante Ferragut (Figura 2) y alberga el Museo Monográfico del pintor Gustavo de Maeztu (1887-1947). Puente la Reina une definitivamente la ruta francígena en un solo trazo, excepción hecha de la variante asturiana, ovetense por más señas, cuya categoría de ramal primigenio (*quien va a Santiago y no al Salvador, visita al vasallo y no al Señor*) va más allá de estas líneas.

Ya nos hemos referido al Museo de la Rioja, instalado en el imponente aunque escaso palacio que fuera residencia de Espartero, cuya sección etnográfica estable

Figura 3: Interior del Museo de Burgos

le convierte en referente de tal disciplina en el ámbito jacobeo, donde abundan los museos de tal vocación, y aparte hemos de dejar su activa y acertada política expositiva y de investigación, que lleva a cabo con sus escasos medios. Nájera, con un museo histórico comarcal en el Palacio abacial de Santa María la Real, y Santo Domingo de la Calzada, San Millán de la Cogolla o el Monasterio de Cañas, con muestras de arte sacro, completan el plantel museístico riojano a la vera del Camino.

La entrada en Castilla, por la cuenca del Ebro hasta la frondosa ascensión de Villafranca de Montes de Oca, recala en Burgos, *caput castellae*, otra de las capitales estratégicas del Camino. Antes, el itinerario se bifurca entre la alternativa hacia San Pedro de Cardeña, lugar de gesta cidiana discretamente musealizado en su sala capitular, o la sierra de Atapuerca, nombrado paraje bélico medieval ahora internacionalmente famoso gracias a los hallazgos de fósiles del género *homo* y útiles del Pleistoceno medio, cuya visita, particularmente en verano, puede hacerse guiada y apoyada en un aula arqueológica (sita en Ibeas de Juarros). La capital ha basado en este yacimiento singular su futura expansión museística de renombre: un museo de la evolución humana cuya edificación en curso, muy debatida y aireada, aún no ha deparado gran conocimiento sobre sus contenidos. Ofrece, sin embargo, Burgos una estructura museística sólida y con pocos huecos. A su espléndido museo provincial, el Museo de Burgos (Figura 3), que acoge las secciones arqueológica y de bellas artes más completas, trufadas de obras de primera categoría, cabe añadir los ya añejos de la catedral y de las Ricas Telas del Monasterio de Las Huelgas y el más moderno Museo del Retablo, en las inmediaciones del castillo, en lo que respecta al arte religioso. En esas mismas lindes de la fortaleza que monta sobre la catedral, se ha abierto recientemente el Centro de Arte de la Caja de Burgos (CAB), en un edificio de correcta arquitectura contemporánea, que rivaliza con el Palacio del Cordón, serios continuadores de la excelente colección de artistas burgaleses del siglo XX que expone el

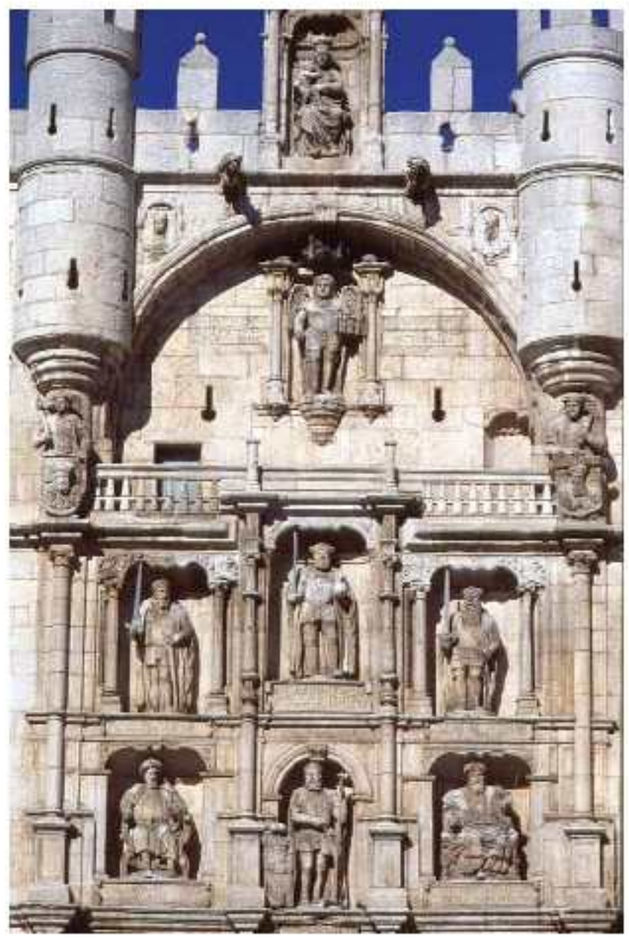


Figura 4: Arco de Santa María, Burgos

Museo de Burgos y del propio Museo Marceliano Santamaría, ubicado en el antiguo hospital de peregrinos de San Juan. El Museo Regional Militar y el Museo de Farmacia (precisamente la de aquel hospital), en el Arco de Santamaría, lugar también de exposiciones ocasionales, completan una oferta museística paradigmática para el tamaño de la ciudad (Figura 4).

El resto del trayecto provincial nos ofrece pocos sobresaltos, y así en Castrojeriz, una de las poblaciones más

Figura 5: Villa romana de Quintanilla de la Cueza (Palencia)

Figura 6: Virginia Calvo, *Bosque de Ninfas* (2001), junto a la autovía "Camino de Santiago" en el límite entre Palencia y León

características, en topografía y traza, del fenómeno repoblador y urbanístico de la vía francígena, topamos también con dos museos de temática típica de esta tierra: un magnífico parroquial y el típico centón etnográfico fruto del fervor personal.

Ya en la vecina demarcación, Frómista, notoria por la cristalina "maqueta románica" de su Iglesia de San Martín, ofrece el mismo pareado: el Museo Parroquial de San Pedro, con una muestra de la abundante pintura hispanoflamenca de la zona, y otra muestra etnográfica fruto de la sensibilidad particular hacia un pasado que, aquí, aún se escurre entre los dedos. Pero es Carrión de los Condes, sin duda, la capital del recorrido palentino, aunque en ella los museos sólo desempeñan el papel de meros lugares de exhibición ordenada de un patrimonio hasta hace bien poco desmembrado y disperso o en vías de hacerlo, encogido ante la magnitud monumental de la arquitectura monástica que lo alberga. El Convento de Santa Clara y la archiconocida Iglesia de Santiago, cuya fachada románica, de Pantócrator casi fidíaco, oculta un interior posterior a la francesada, son las citas discretamente museales que ordenan objetos de varia procedencia y condición. Una curiosidad en el desvío que lleva hacia Cervatos de la Cueza: la Casa-Museo de San Martín, solar familiar del general y libertador suramericano. Muy cerca, Quintanilla de la Cueza, con una de las dos villas romanas habilitadas para la visita que han dado renombre a esta zona, junto con la de La Olmeda en Pedrosa de la Vega (y su museo en Saldaña), poco más al norte (Figura 5).

La provincia de León agrupa la mayoría de sus museos (veinte de un total cercano a la treintena) en la línea del Camino que divide parte a parte un territorio dispuesto ahora de este a oeste (el mayor trazado provincial de la ruta), si bien su entrada por Sahagún, antaño casa principal cluniacense hispana, apenas permita vislumbrar ruinas malbaratadas pendientes de una musealización largo tiempo anunciada, y un modesto museo, el de las benedictinas, reducto de otros magníficos despojos, aparte el nutrido mudéjar local. Poca atención dedica León a su tierra agrícola de Campos y ribera baja, por ello hasta la capital apenas encontramos una manifestación sorprendente en estos pagos: el centro de *land art* "El Apeadero" de Bercianos del Real Camino, regentado por un galerista leonés cuyas iniciativas se mueven entre la recuperación del entorno (desde su propia sede, un desvencija-

do apeadero de RENFE ahora recompuesto) y la intervención artística mínima y reflexiva, sobre la propia idea del Camino, en proyectos a veces permanentes cuya silueta y mansa presencia combaten la desolación del caminante en estas parameras (Figura 6).

León, aquella *"ciudad llena de todas las felicidades"*, según ditirambo de Picaud, es hoy la modesta capital de una provincia desmesurada cuyos mayores desasosiegos suelen relacionarse con el Patrimonio cultural, del que anda tan sobrada como falta de auxilio. Su panorama museístico está, pese a todo, a un paso de ofrecer un vuelco espectacular, si las cosas van como se proclaman, aunque muy posiblemente no sea éste el *annus mirabilis* que esperamos. Por una parte la anunciada apertura este otoño del MUSAC (Centro Regional de Arte Contemporáneo, de la Junta de Castilla y León), mal ubicado en la trastienda urbana, aunque no lejos del Camino, y poco definido en cuanto a contenidos y programas, desarrollados febrilmente y con cierta reserva desde el despacho de su director en la madrileña calle de Alcalá; cuenta con un edificio singular (que es, al fin y al cabo, lo que parece interesar y lo primero y hasta hace poco único que se tenía); una pieza escultórica hueca que habrá de rellenarse con fondos, obras y propuestas de las cuales no se disponía a fecha de ayer. Por otro lado, la Diputación provincial surgida de las pasadas elecciones locales ha revisado los proyectos para sus colecciones designando un emplazamiento céntrico para el legado del pintor Díaz Caneja, mientras pretende ubicar su excelente colección etnográfica en un ruinoso convento, previa restauración y acondicionamiento, en la cercana localidad de Mansilla de las Mulas, en pleno trayecto compostelano. El Ayuntamiento, por su parte, si bien gestiona la Fundación y Museo de la obra de Vela Zanetti, está aún lejos de cumplir cacareados proyectos de antaño: Museo de historia de la ciudad (en el viejo Ayuntamiento), Ruta arqueológica urbana (en los distintos solares o sótanos reservados para ello) o Museo de la Semana Santa. Y, por fin, el proyecto más añejo y anhelado del patrimonio mueble leonés, la

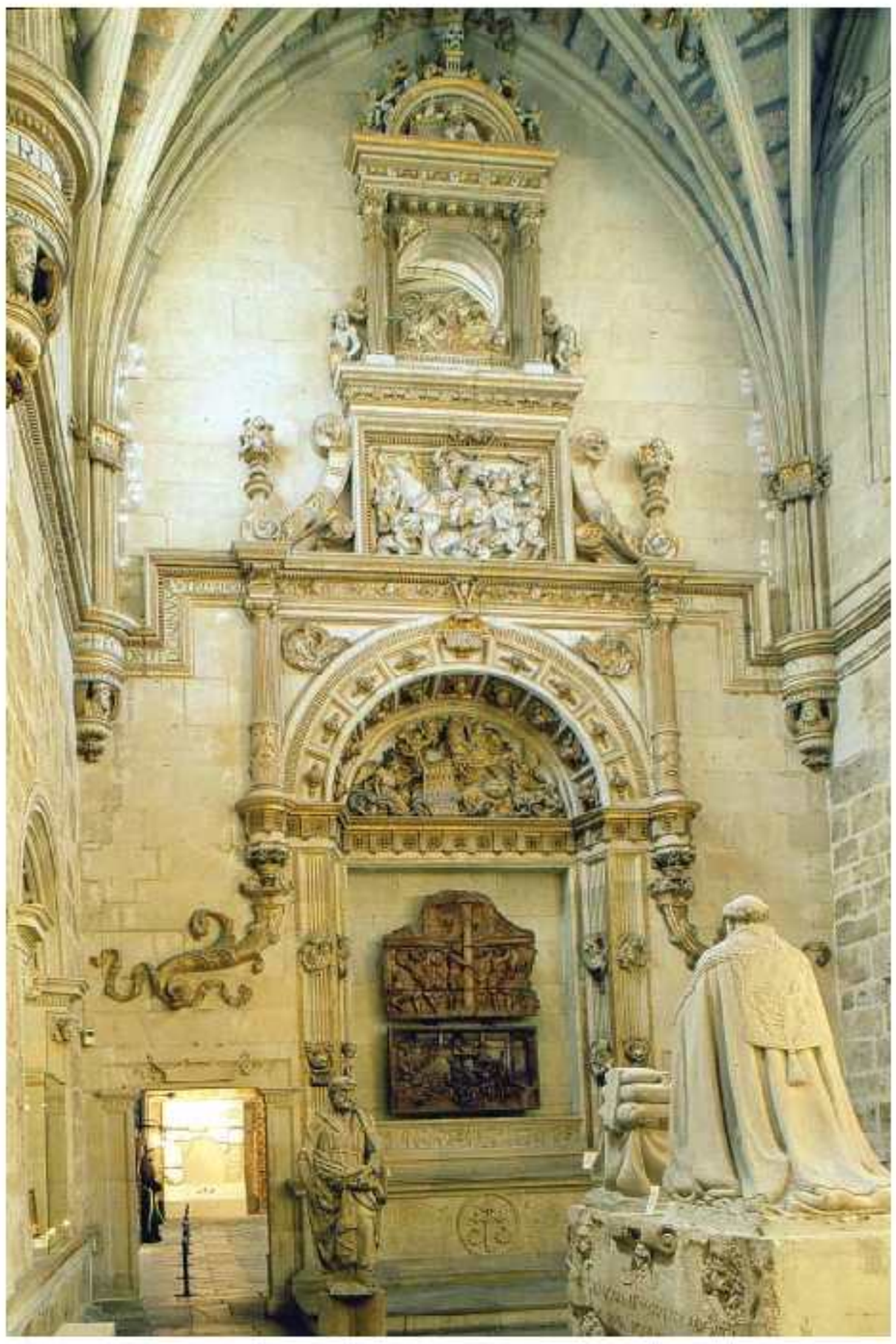


Figura 7: Sacristía de San Marcos, sala II del Museo de León (presidida por el retablo pétreo de Santiago)

nueva y definitiva sede del Museo de León, provincial de arqueología y bellas artes, debiera estar dispuesto para las postrimerías del año, según anuncia el *Plan Integral de Museos* del Ministerio titular. Mientras tanto, este Museo no ha dejado de ofrecer una exposición permanente inaugurada en 1993 y renovada en varias ocasiones, en su antigua sede de San Marcos, enorme edificio renacentista y barroco desamortizado y convertido primero en museo público (abierto desde 1869) y posteriormente usado para variopintos cometidos, siempre junto al museo, hasta su conversión en Parador de lujo. Se trata, en todo caso, de la casa madre de la Orden de caballería de Santiago para el Reino de León, antiguo y célebre hospital y puente natural de la ruta, circunstancia que, junto a la abundancia de fondos jacobeos y bienes del propio convento que el Museo atesora, ha de convertir esas salas en reflejo de la historia de este monumento y sus implicaciones en la ruta cuando el Museo sea trasladado a su nueva sede matriz (Figura 7).

Figura 8: Vista aérea del Palacio Episcopal de Astorga, obra de Gaudí, sede del Museo de los Caminos (Fot.: Imagen M.A.S.)

Figura 9: Cartel modernista (D. Monteserín), Museo del Chocolate de Astorga. (Fot.: Imagen M.A.S)

Figura 10: Peregrinos en marcha hacia Santiago (Fot.: Imagen M.A.S)

Por otra parte, el protagonismo de los museos eclesiásticos es aún dominante en la ciudad. Tanto el catedralicio-diocesano (uno de los mejores en su género por obras y por instalaciones) como el isidoriano, en puridad una sala del tesoro basilical (cuyas reliquias ya encomiaba Picaud en su *guía),* complemento insigne de la visita al Panteón de los reyes y a sus frescos románicos, ofrecen estaciones obligadas al romero, en la práctica las mismas que en el siglo XII.

Pero son otras dos capitales, Astorga y Ponferrada, las que han ofrecido mayor vitalidad en este particular. Astorga inauguró en 2000 su Museo Romano en torno al criptopórtico abovedado que aún se llama popularmente ergástula, y realiza una ruta epónima por los lugares más significativos de la capital administrativa imperial *Asturica Augusta*. Pero ofrece, además, el Museo del Chocolate, merecedor del calificativo de "museo con encanto", para acompañar a sus tradicionales museos, el Catedralicio y el de los Caminos, cuya denominación singular para referirse al diocesano, instalado en el palacio episcopal de Gaudí, evoca la vocación de encrucijada de la ciudad, sede episcopal paleocristiana, confín de la Ruta de la Plata y estación del jacobeo y de los arrieros maragatos (Figuras 8 y 9). La arriería tiene más allá, en Santiago Millas, en plena Maragatería, una casa-museo en las antiguas escuelas, entendida como un centro de interpretación muy apropiado, que se completa con el no muy lejano Batán-Museo de Val de San Lorenzo, población dedicada a la artesanía pañera y de mantas, para ofrecer un panorama en expansión sobre una comarca característica y poco conocida, excepción hecha de sus peculiaridades gastronómicas. Pasado el agreste y emocionante alto de Foncebadón, El Bierzo anda a la vindicación de su identidad comarcal (única reconocida legalmente en la región) a base, por supuesto, de museos. Si en Bembibre es la etnografía, en especial los tejidos, y en Cacabelos la arqueología, al calor de Castroventosa, asentamiento que domina

el hondón del Sil, es en Ponferrada donde la fiebre museal ha cobrado sus principales piezas. El Museo del Bierzo, de vocación territorial aunque titularidad municipal gestiona también el Museo del Ferrocarril de la MSP (Minero Siderúrgica de Ponferrada) y el de la Radio, colección del ponferradino Luis del Olmo cedida para tal fin, y aún la enorme fortaleza entrerríos que dio origen a la villa está pendiente de mejorar su visita pública con alguna apuesta de contenido museístico. Poco queda por mencionar, aparte el museo, o mejor, sala de interpretación del imponente muñón cisterciense del Monasterio de Carracedo, pues Villafranca del Bierzo, dotada de un patrimonio arquitectónico excepcional, parece hacer bueno el hecho de que sólo quienes tienen mala conciencia (como Ponferrada) se vuelcan en su enmienda postrera (Figura 10).

Pocos museos hallamos en nuestro recorrido por la senda canónica gallega. Apenas un Museo etnográfico en el Cebreiro, la entrada esplendente del país, entre pallozas y leyendas como la del Grial (identificado con el cáliz de la iglesia, que figura en el escudo de Galicia), con la salvedad de Melide, donde junto a un museo parroquial, encontramos el Museo da terra de Melide, empeño del centro de estudios locales y dotado con secciones de arqueología y etnografía del país. Pero llegamos ya a Santiago. Allí, junto a los tradicionales y eclesiásticos Museo catedralicio, del monasterio de San Paio, o de la colegiata del Sar, descuellan el Museo do Pobo Galego en el monasterio de Bonaval y el Centro Galego de Arte Contemporáneo, inmueble *ex novo* de Álvaro Siza, receptáculos frecuentes de las exposiciones más relevantes de la ciudad.

Pero como si de un compendio se tratara, nuestro camino desemboca de manera natural en el Museo de las Peregrinaciones, en puridad el único *museo del Camino* que existe en la ruta, cuya trayectoria parece resumir y ejemplificar algunas cosas que venimos comentando. Fundado en 1951 a impulso de Manuel Chamoso Lamas, permaneció cerrado pese a su reconocido carácter de museo nacional de proyección internacional, durante 45 años, hasta que, ya bajo la tutela autonómica, un nuevo equipo le dota primero de exposición permanente (1996) y desde el jacobeo del 99 de un programa de muestras temporales fotográficas de acusada modernidad y dinamismo (*peregrinaciones en el mundo*) que, en fecha reciente (2003), se ha visto complementada con una muestra histórica de gran interés sobre las primeras peregrinaciones cristianas a propósito del periplo de la monja Egeria, en una línea de trabajo que augura venideras satisfacciones.

Figura 11: Interior de la Catedral de Santiago de Compostela (Fot.: Imagen M.A.S)

Pero el viajero que se acerque a Santiago por cualquier medio ha de reparar en una enormidad urbanística aún sin rematar cuya denominación, *Ciudad de la cultura*, encierra no pocas incertidumbres e interrogantes. Parece ser que éste no será, todavía, su año, pero cuando lo sea, esperemos que su anunciada vocación de servir a la universalidad de Compostela no convierta la ciudad y, por extensión, el camino, en un parque temático de la peregrinación, peligro éste que acecha en cada nuevo recodo de la vieja ruta de las estrellas (Figura 11).

Suerte que aún cabe seguir caminando, pues si es sabido que *"quien va a Santiago y no va al Padrón, o hace romería o no"*, recomendamos, para cerrar este trasiego, la Casa-museo de Rosalía de Castro, en esa villa, íntimo santuario doméstico de la galleguidad, cuyos jardines y cementerio evocan saudades menos estridentes.

Sobre los museos en el Camino:

Aragón:

BELTRÁN LLORIS, M. (1990): "Los museos en Aragón", *Museo de Zaragoza*, nº 9, Zaragoza.

BUESA CONDE, D. (1991-1992): "Los museos de la iglesia en Aragón", *Artigrama*, nº 8 y 9, Zaragoza.

RINCÓN, W. (coord.) (1995): *Museos de Aragón*, Everest, León.

Castilla y León:

ELORZA, J.C. (coord) (1996): *150 años del Museo de Burgos (1846-1996)*, Junta de Castilla y León, Burgos.

FERNANDEZ, J.J. (2003): *Museos y colecciones de Castilla y León*, editorial Ámbito y Junta de Castilla y León, Valladolid.

GRAU, L. (coord.) (1993): *Museo de León. Guía-catálogo*, Junta de Castilla y León, León.

El Apeadero:
Revista *Territorio público*, nº 0 (2002) y nº 1 (2003).

http://turismo.iranon.org/museodeleon/

Galicia:

CASADO NIETO, M.R. y LÓPEZ MORAIS, A. (1989): *Guía por los pequeños museos de Galicia*, Everest, León.

LÓPEZ REDONDO, A.; LÓPEZ DE PRADO NISTAL, C. y LEMOS RAMOS, B. (1993): *Censo de museos de Galicia. Normas para o inventario.* Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

NOVOA, F. (coord.) (2003): *De Finisterre a Jerusalén: Egeria y los primeros peregrinos cristianos*, catálogo de exposición, Museo das peregrinacións, Santiago de Compostela.

PÉREZ OUTEIRIÑO, B. y PESQUERA VAQUERO, Mª I. (2003): "El programa expositivo de un museo local de proyección internacional. El caso del Museo de peregrinaciones", revista *Museo*, nº 8: 113-133. A.P.M.E., Madrid

www.cgmuseos.org
www.mdperegrinacions.com

Navarra:

MEZQUÍRIZ, M.A. *et alii* (1989): *Museo de Navarra*, guía del Museo, Gobierno de Navarra, Pamplona (hay reed.).

www.cfnavarra.es/redmuseos

La Rioja:

www.larioja.org/turismo/viajar/patrimonio_cultural/p_cul_museos.htmla

Sobre las actividades en marcha:

www.xacobeo.es
www.santiagoturismo.com
www.jacobeo.net; www.jacobeo.info
www.aytoleon.com/jacobeo/le04
www.aytoburgos.es, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1985): *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen*, catálogo de exposición, Europalia '85, Gante.

AA. VV. (1986): *Por el Camino de Compostela,* Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Santiago de Compostela.

AA. VV. (1993a): *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, catálogo de exposición, Xunta de Galicia, Arzobispado de Compostela y CajaMadrid, Santiago de Compostela

AA. VV. (1993b): *Vida y peregrinación*, catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, Santo Domingo de la Calzada.

AA. VV. (1993c): *Los constructores de catedrales. El camino de Santiago,* catálogo de exposición, 2 vols., Diputación de León, León.

AA. VV. (1993d): *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, catálogo de exposición, Fundación para el desarrollo provincial de Burgos, Burgos.

AA. VV. (1999a): *Santiago*, catálogos de exposición (5 vols.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

AA. VV. (1999b): *Huellas jacobeas*, catálogo de exposición, Xunta de Galicia, Ministerio de Asuntos Exteriores e Iberia, Santiago de Compostela.

AA. VV. (2004a): *Luces de peregrinación*, catálogo de exposición, Xunta de Galicia y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid y Santiago de Compostela.

AA. VV. (2004b): *Sentimiento de camino*, catálogo de exposición, Xunta de Galicia, Junta de Castilla y León, Gobierno del Principado de Asturias y Gobierno de La Rioja, Santiago de Compostela.

BARRET, P. y GURGAND, J.N. (1978): *Priez pour nous à Compostelle*, Hachette, París (ed. cast. en 1982, *La aventura del Camino de Santiago*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo).

BOTTINEAU, Y. (1965): *Les chemins de Saint-Jacques,* con varias ediciones en castellano; *El Camino de Santiago,* 1985, ect.

CAUCCI VON SAUCKEN, P. (ed.) (1993): *Santiago. La Europa del peregrinaje,* Barcelona.

FONCEA LÓPEZ, R. (1999): *Santiago. Iconografía jacobea en La Rioja*, Trabajos del Museo de La Rioja, nº 16, Logroño.

GALÁN GONZÁLEZ, J. L. (1996): *De León a Santiago de Compostela por San Salvador de Oviedo. Guía para el peregrino,* Asociación Astur-Leonesa de Amigos del Camino de Santiago, Oviedo.

GOICOECHEA ARRONDO, E. (1971): *Rutas Jacobeas. Historia, Arte, Camino,* editado por Los Amigos del Camino de Santiago de Estella (Navarra), León.

GRAU LOBO, L. (1999): *Ultreia. Camino de Santiago por el Museo de León*, catálogo de exposición, Junta de Castilla y León, León.

MARTÍN BENITO, J.I.; DE LA MATA GUERRA, J.C. y REGUERAS GRANDE, F. (1994): *Los caminos de Santiago y la iconografía jacobea en el norte de Zamora*, C.E.B. "Ledo del Pozo", Benavente (Zamora).

MARTÍNEZ SOPENA, P. (1990): *El Camino de Santiago en Castilla y León,* Valladolid.

MORALEJO, A., TORRES, C. Y FEO, J. (1951): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Instituto "Padre Sarmiento" de estudios gallegos, Santiago de Compostela (reed. Facsímil en 1992, Xunta de Galicia, Pontevedra).

NOOTEBOOM, C. (1993): *El desvío a Santiago*, Siruela, Madrid.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, M.T. (1993): *Peregrinos en La Rioja*, Trabajos del Museo de La Rioja, nº 10, Logroño.

SORIA Y PUIG, A. *et alii* (1992): *El camino de Santiago*, 2 vols., Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Madrid.

VALIÑA, E. y equipo (1985, 1ª ed.): *El Camino de Santiago. Guía del Peregrino,* Ed. Everest, León.

VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA Y URÍA RÍU, (1948): *Las peregrinaciones a Santiago de compostela,* CSIC, Madrid (ed. Facsímiles en 1981, Diputación de Asturias, Oviedo, 1981 e Institución Príncipe de Viana e Iberdrola, Pamplona, 1992).

SECCIÓN V

Memoria del Museo

Federico de Watemberg y Eloísa García de Watemberg

Entrevista a Pedro Manuel Berges Soriano

FEDERICO WATTENBERG Y ELOÍSA GARCÍA DE WATTENBERG

Directores del Museo Nacional de Escultura

Eloísa Wattenberg García[1]

Museo de Valladolid

Resumen: La gran eclosión de los museos españoles a la que hoy asistimos viene fraguándose desde los años sesenta del pasado siglo XX. Un tiempo en el que al nombre y a la actividad de nuestros museos se asociaron varias generaciones de directores que acabaron por dejar una fuerte impronta de su paso en estas instituciones, adquiriendo además el reconocimiento de la profesión. Este artículo evoca las figuras de Federico Wattenberg y Eloísa García, que por su labor en el ámbito de los museos vallisoletanos y sobre todo como directores del Museo Nacional de Escultura bien pueden ser considerados representantes de ese decisivo periodo.

Palabras clave: Museo Nacional de Escultura, Museos de Valladolid, Federico Wattenberg, Eloísa García.

Summary: This big boom that Spanish museums are experiencing nowadays has been forging since last century's sixties. A time in which our museums' name and activities were associated to several generations of directors who left their mark behind as they made their way through these institutions, furthermore aquiring the acknowledgement of this profession. This article evokes the names of Federico Wattenberg and Eloisa Garcia, whose labour at the museums in Valladolid, and particularly as directors of the National Museum of Sculpture can well make them be considered as representatives of this critical period.

Key words: National Museum of Sculpture, Museums in Valladolid, Federico Wattenberg, Eloísa García.

Eloísa Wattenberg *es Directora del Museo de Valladolid desde 1984. Académica de la Real de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Vocal del Real Patronato del Museo del Prado y Vicepresidenta del Patronato del Museo Nacional de Escultura. Ex-Directora General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León. Autora de artículos y libros sobre distintos aspectos del Patrimonio Cultural y Museos.*

Los museos entraron a formar parte de la vida de mis padres de forma tan natural como inevitable en un devenir profesional que discurrió estrechamente vinculado al mundo universitario. Nacidos ambos en Valladolid, en 1923, cursaron en distintos años la carrera de Filosofía y Letras y al licenciarse se incorporaron a otras facetas de la vida universitaria: mi padre fue miembro del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología desde 1944 y Profesor Ayudante de Arqueología desde 1946. Más tarde recibiría el nombramiento de encargado del Curso y Cátedra de Geografía y obtendría por oposición la Adjuntía de Arqueología. Mi madre trabajaba vinculada al área del rectorado que tenía, por ser entonces rector el catedrático de Arqueología, Cayetano de Mergelina, plena relación con el Seminario de Arte y Arqueología. En tal ambiente, en el que mis padres entablaron la amistad que les uniría para siempre, surgieron para ambos los primeros lazos con el ambiente museístico.

Casados desde 1949, desenvolvieron, conjunta o separadamente, diversas actividades universitarias, como la Secretaría del Colegio Mayor universitario Santa Cruz, o la Secretaría de los Estudios para Extranjeros que se iniciaron en la Universidad vallisoletana

[1] E-mail: watgarel@jcyl.es

Figura 1: Federico Wattenberg en el despacho del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. (Fot.: Archivo Fotográfico M.N.E)

ese mismo año. Por entonces, el Museo Arqueológico Provincial se ubicaba en el citado Colegio Mayor de Santa Cruz y estaba integrado en la vida universitaria como instrumento educativo al servicio de la formación de los alumnos de las especialidades de Arte y Arqueología, materias de las que mis padres impartían clases como miembros del citado seminario, y esto que pudo ser coyuntural acabó por hacer cotidiana una relación con aquel museo que ya nunca iba a interrumpirse a lo largo de sus vidas.

Fue mi padre el primero en mantener con entera asiduidad esta relación que sólo se haría oficial años más tarde, cuando en 1959 fue nombrado facultativo interino. Ya se pensaba entonces en el traslado del Museo Arqueológico a su actual sede en el Palacio de Fabio Nelli y fue en este proyecto en el que se empleó a fondo, como perfecto conocedor de las colecciones del museo, para ordenar su presentación y diseñar la museografía de ese nuevo marco que se ofrecía al museo, en uno de los mejores edificios civiles del clasicismo vallisoletano. Un trabajo para el que, con sus excelentes dotes de dibujante, hizo numerosos bocetos reflejando en ellos el montaje de todos los espacios dedicados a exposición y especificando detalles como los coloridos de las salas y elementos de montaje, o las calidades de los materiales.

Había de tener entre manos este proyecto cuando en 1961 recibió el nombramiento de director del Museo Nacional de Escultura y de él pasó a ocuparse con gran dedicación, aunque sin perder sus vínculos con la Universidad ni su condición de arqueólogo y profesor del Seminario de Arte y Arqueología que ya había consolidado en una reconocida trayectoria de investigador con importantes trabajos de excavación como los de la Villa de Prado o los del Soto de Medinilla, y con publicaciones como *La Región Vaccea*, su tesis doctoral o, luego, *Las Cerámicas indígenas de Numancia*, siendo también Secretario de la Junta Provincial de Excavaciones y colaborador de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas (Figura 1).

Figura 2: Federico Wattenberg en la Capilla del Museo Nacional de Escultura ante una escultura de Juan de Juni. (Fot.: Archivo Fotográfico M.N.E)

En los años que tuvo a su cargo la dirección del Museo de Escultura mostró un afán de modernización del centro, tanto en el aspecto de sus instalaciones como en cuestiones concernientes a desarrollar y potenciar sus funciones. La documentación conservada en los archivos del museo constata su permanente atención al incremento de la colección, localizando y proponiendo adquisiciones de la importancia del *Ecce Homo*, de Alonso Berruguete; a la conservación y restauración de la misma, dotando al museo de elementales medios para atender este aspecto; y al despliegue de una labor de difusión a través de exposiciones y de la incorporación de un servicio de guías para la atención del público. Todo ello se veía favorecido y apoyado por la Dirección General de Bellas Artes, a cuyo frente se encontraba entonces Gratiniano Nieto, persona que todos sabemos cuan relevante fue en la historia reciente de los museos españoles. Involucrado en este quehacer estaba también el Patronato cuyos miembros, en términos generales, mostraron tener en buena estima la actividad y el impulso que en esos años experimentaba el Museo.

Pero en su dedicación al Museo Nacional creo que mostró especial voluntad en el despliegue de una labor científica en torno a sus colecciones, lo que realizó con intensidad para actualizar su catalogación, labor que complementó a través de numerosos artículos de investigación que contribuían a dar relieve a la riqueza artística de Valladolid y su provincia, tratando temas que dieron a conocer nuevas obras de escuela italiana, del Greco, o de Pedro Berruguete, atribuciones que supusieron una aportación personal a la historia del arte vallisoletano.

Autor de varios catálogos de exposiciones organizadas por el Museo Nacional de Escultura y de guías, tanto de esta institución como del Museo Arqueológico Provincial, buena parte de su labor al frente del Nacional de Escultura fructificó en el libro publicado en 1963 por la editorial Aguilar. Un gran volumen que constituye la más completa visión de la colección que en esas fechas reunía el museo y que más allá de un mero inventario de obras o de una guía de visita, deja patente esa impronta científica que, mi padre, por su mero carácter, trasladó al día a día de su trabajo en los escasos seis años que dirigió el museo (Figura 2).

A su muerte, en 1967, quedaba pendiente la instalación del Museo Arqueológico y mi madre, conocedora directa de las ideas de mi padre respecto a su montaje, se volcó en colaborar con la Directora, Socorro González de Madrid, para ultimar hasta sus últimos detalles la apertura del Museo Arqueológico en el Palacio de Fabio Nelli, en noviembre de 1968. Al mismo tiempo, y por una serie de coincidencias, mi madre, funcionaria del Cuerpo de Auxiliares de Archivos, Bibliotecas y Museos con destino en ese momento en el Archivo General de Simancas, se hacía cargo del Museo Nacional de Escultura.

Su designación por la Dirección General de Bellas Artes fue acogida de buen grado por el Patronato y de inmediato su actividad se vio marcada por la gran exposición que el Ministerio decidió llevar cabo en el Museo con motivo de la celebración del V Centenario del

Figura 3: Eloisa García en el despacho del Museo Nacional de Escultura (Fot.: Gyenes)

Matrimonio de los Reyes Católicos, en 1969. Una exposición que, con una visión práctica, juzgó con posibilidades de tomar como punto de partida para la renovación expositiva del Museo, como de hecho así fue (Figura 3).

Y con ese objetivo, en los años siguientes su afán se orientó a compaginar obras de mantenimiento y de mejora con esta renovación que más allá de una modernización visible de la instalación general, supuso una profunda reestructuración museográfica. Se incorporaron medios para la conservación y la exhibición de los que había absoluta carencia, y se puso especial cuidado en atender cuestiones tan fundamentales como la climatización y la iluminación. Todo ello acompañado de una particular estética que, desde entonces y con la lógica variación del paso del tiempo, ha acompañado la labor expositiva de mi madre.

Al comenzar su gestión se produjo un importante acontecimiento que tendría gran repercusión en la vida del Museo: la incorporación de la antigua iglesia penitencial de La Pasión como sede de su exposición permanente. El templo, de propiedad municipal, situado en una de las calles más céntricas de la ciudad, fue recuperado de su ruina tras un acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento, y en él se instaló lo más representativo de la colección de pintura del Museo. Adaptando a la exposición un sistema que permitía ocultar los cuadros ocasionalmente, fue en La Pasión donde el Museo, tanto a iniciativa propia como en relación con otras entidades, desarrolló una intensa labor cultural que abarcaba tanto concursos y muestras de arte contemporáneo como conferencias, exposiciones de escultura, de pintura, o actividades musicales. En los años 70, artistas de la talla de Gregorio Prieto, José María Iglesias, o Julián Martín de Vidales secundaron este interés en complementar el carácter histórico del Museo con exposiciones de arte contemporáneo y colaboraron gustosos en las muestras de sus respectivas obras que tuvieron lugar en el Museo, precisamente en La Pasión. Igualmente en los ochenta, las exposiciones antológicas de Alberto, Julio

Figura 4: Eloisa García con Severo Ochoa en una visita al Museo Nacional de Escultura (Fot.: Archivo Fotográfico M.N.E)

Hernández, Mateo Hernández, Anselmo Miguel Nieto, la exposición de escultura contemporánea vallisoletana o los certámenes de escultura y pintura siguieron fomentando esa línea. Aunque por supuesto, alternando con ello, se mantenía la fidelidad a los valores más firmes del Museo y así, Juan de Juni, Gregorio Fernández, la escultura renacentista y la escultura barroca protagonizaron con natural frecuencia muestras y actividades. El trato y la relación con personas e instituciones que arrancó de muchos de estos acontecimientos y colaboraciones dejaron una estela de amistad que mi madre suele evocar llena de buenos recuerdos (Figura 4).

Más o menos en 1973, el Departamento de Historia del Arte implantó la asignatura de museología entre las de su especialidad y encomendó a mi madre su impartición, como profesora que desde su licenciatura había estado adscrita a los departamentos de Arqueología e Historia del Arte. Recuerdo, como alumna que luego fui, que nos daba la clase en su despacho lo que nos proporcionaba un ambiente de lo más apropiado para el contacto directo con la vida del museo. Con el paso de alumnos de arte y de arqueología por la asignatura de museología y, por lo tanto, por el Museo Nacional de Escultura y, ocasionalmente, también por el Museo Provincial, buen número se interesó por desarrollar prácticas profesionales en ambos centros de forma que la concurrencia de alumnos y licenciados en prácticas introdujo en ambos museos una nueva faceta de actividad generando un dinamismo que proporcionó, principalmente al Museo Nacional de Escultura, una gran proyección pública.

Un pequeño grupo de aquellos alumnos que realizaron sus prácticas profesionales en el Museo Nacional de Escultura durante el periodo preceptivo de un año que era exigido como condición para concurrir a las oposiciones del Cuerpo de Conservadores que se había creado en 1973, continuaron después vinculados a la actividad que desplegaba el centro y fue con ellos con los que trabajó codo con codo para sacar adelante tantas mejoras como experimentó el Museo de Escultura y tantas actividades de difusión como se programaron a lo largo de más de veinte años, entre las que señalo especialmente la puesta en marcha un departamento didáctico, el actual Departamento de Educación y Acción Cultural, que ha sido pionero y continúa siendo referencia en el Sistema Español de Museos.

Entregada por completo al Museo al que dedicaba infinitas horas hubo de hacer hueco para añadir otro quehacer a su ocupación. En 1977 salieron a oposición las plazas de la dirección y subdirección del Museo, plazas que se habían amortizado en su día y de las que se dotó nuevamente al Centro tras la creación del Cuerpo de Conservadores de Museos, y hubo de concurrir a las pruebas, ganando la plaza de conservadora y siendo confirmada como directora. Esto nada varió. Si acaso para insistir en decir que la ocupación museística para mi madre era constante y que trascendió siempre el ámbito del Museo de Escultura pues, de una u otra forma, se vio vinculada al surgir o a la actividad de los museos establecidos en Valladolid en las tres últimas décadas del siglo XX. El museo del Convento de San Joaquín y Santa Ana, las casas-museo de Colón y de Zorrilla, el Museo Diocesano y Catedralicio, el museo del convento de Santa Isabel, el museo de la iglesia de San Antolín, en Tordesillas… y sobre todos, el Museo Provincial cuya dirección tuvo encomendada durante nueve años, el tiempo que estuvo vacante.

Varios años, entre 1979 y 1986, fue vocal de la Junta Superior de Museos y prácticamente coincidiendo con ese periodo tuvo a su cargo la Secretaria del ICOM en España. Una actividad en la que participó de lleno y particularmente, como miembro del Comité Consultivo Internacional del Diccionario Museológico, en las numerosas reuniones de trabajo que para su elaboración se celebraron en Budapest, a las que acudía en compañía de Consuelo Sanz Pastor, presidenta entonces del Comité Español del ICOM.

Y todo ello lo compaginaba con una permanente colaboración en la actividad cultural vallisoletana. Fue pregonera de la Semana Santa en 1976, miembro de jurados en certámenes artísticos, colaboradora en muchas actividades promovidas por el Ayuntamiento y por otras entidades presentes en la vida cultural de la ciudad y, definitivamente, Académica de número de la Real de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, de la que era electa desde 1975, cuando en 1985 leyó su discurso de ingreso para el que llevó a cabo un trabajo de investigación sobre las obras realizadas en el Colegio de San Gregorio hasta la instalación en él del Museo Nacional de Escultura. Esta condición de académica la desempeña también, desde hace casi veinte años, como correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando.

Al jubilarse en 1987, fue nombrada directora honoraria, un nombramiento cuya propuesta partió de Juan Carlos Elorza y que, me consta, secundamos buen número de colegas. Ya desvinculada del quehacer cotidiano del Museo, mantuvo su actividad profesional casi con igual ritmo. Hasta 1999 dedicó gran parte de su tiempo a su colaboración en el largo proyecto de exposiciones de Las Edades del Hombre, participando en las que tuvieron lugar en las catedrales de Valladolid, Burgos, León, Salamanca, Amberes, El Burgo de Osma y Palencia. En este periodo se iban alternando otros asuntos expositivos como la muestra que dio contenido al pabellón de la Nunciatura Apostólica en España, en la Exposición Universal de Sevilla, en 1992; las exposiciones realizadas con ocasión del Centenario del Tratado de Tordesillas, en 1994; la celebrada por la Universidad Complutense con motivo de su séptimo centenario, entre otras.

Durante varios años fue Secretaria de la Junta de Semana Santa de Valladolid con cuya actividad ya había estado relacionada desde la dirección del Museo, por el obligado contacto con las cofradías, particularmente con aquellas cuyos pasos procesionales se custodian en él. Llegó después la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes que venía a refrendar la que ya tenía de plata. Otras condecoraciones con las que se ha reconocido su trabajo, han sido el Lazo de Dama de la Orden de Isabel la Católica, la Medalla Pro Ecclesia et Pontifice de la Santa Sede y la Orden Diocesana con Medalla de Oro de la Iglesia de Amberes. Es además colegial de honor del Colegio Mayor Santa Cruz, a cuyo Patronato pertenece, y posee la distinción de Guardia Urbano de Honor que le fue concedida por este Cuerpo de Policía Municipal vallisoletana y que tiene en gran estima.

En 1988 fue nombrada Comisionada de Patrimonio en la Comisión Territorial de Patrimonio de Valladolid, cargo en el que hoy permanece. Es autora de numerosos artículos y de guías de museos -el último de estos trabajos, sobre el Museo de Semana Santa de Medina de Rioseco, publicado este mismo año- y como directora honoraria del Museo Nacional de Escultura es miembro de su Patronato. Se ocupa además de la dirección técnica de los Museos de las clausuras de los monasterios de San Joaquín y Santa Ana y de Santa Isabel, y preside, como lo viene haciendo desde hace ya bastantes años, las Escuelas de Isabel la Católica.

Entre estos últimos quehaceres, su familia, sus amigos y más que nada sus doce nietos, reparte hoy su dedicación.

BIBLIOGRAFÍA DE FEDERICO WATTENBERG

(1943-44): "Algunos retablos de la iglesia de San Miguel de Valladolid", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (*BSAA*), X: 191-198.

(1945-46)*:* "Un posible Ribera y otros cuadros", *BSAA* XII: 152-154.

con GARCÍA GUINEA, M. A. (1946-47): "La iglesia románico gótica de Santa María de la Antigua de Valladolid", *BSAA,* XIII: 147-172.

(1948-49): "Prospecciones arqueológicas en el área de Villabrágima", *BSAA,* XV: 201-209.

(1953-54): "Arqueología romana en la región del Duero", *BSAA,* XX: 81-90.

(1957): "Un broche de bronce celtibérico", *BSAA,* XXIII: 56-63.

(1957): "Hallazgo arqueológico en Renedo de Esgueva", *BSAA,*. XXIII: 190-191.

(1958): "Estudio del área arqueológica de Portillo", *BSAA,* XXIV: 11-38.

(1959): "Estación arqueológica de Tariego (Palencia)", *BSAA,* XXV: 212-218.

(1959): *La región vaccea. Celtiberismo y romanización en la cuenca media del Duero*, Instituto Nacional de Prehistoria, Madrid.

(1960)"Los problemas de la cultura celtibérica", *I Symposium de Prehistoria de la Península Ibérica*: 151-177, Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

con GONZÁLEZ DE MADRID, S. (1960): *Museo Arqueológico Provincial. Guía del visitante*, Valladolid.

(1960-61): "Cajitas excisas de la Meseta Central", *Ampurias* XXII-XXIII: 288-294.

con GARCÍA DE WATTENBERG, E. (1961-1962): "Un vaso vacceo", en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*: 425-429, Murcia.

(1961-1962): "El castellum romano de San Pedro de Latarce" en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*: 845-860, Murcia.

(1962): "La adoración de los magos del retablo de Santiago, de Cáceres", *Felipe II*: 41-43.

(1963): "Bifaz abbevillense. Bustillo del oro (Zamora)", *BSAA, XXIX*: 231-232.

(1963): "Hallazgos del Paleolítico en Valladolid", *BSAA, XXIX*: 232-235.

(1963): "Dos puntas de tipologia dolménica", *BSAA, XXIX*: 235-236.

(1963): "Un brazalete de bronce en Amusquillo", *BSAA, XXIX*: 236-239.

(1963): *Las cerámicas Indígenas de Numancia*, Instituto Nacional de Prehistoria, Madrid.

(1963): *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Aguilar, Madrid, 1963.

(1963): "Informe sobre los trabajos realizados en las excavaciones de Numancia", *Noticiario Arqueológico Hispánico, VII*: 132-142.

(1964): *Exposición de la obra del Maestro de Santa Cruz*, Valladolid.

(1964): "Una nueva cajita celtibérica", *BSAA, XXX*: 318-320.

(1964): "Los mosaicos de la villa de Prado", *BSAA, XXX*: 115-127.

(1965): "Un símbolo cosmológico de la cultura vaccea", *BSAA, XXXI*: 122-134.

(1965): "Algunas notas sobre formas y características de la cerámica vaccea", *BSAA, XXXI*: 5-14.

(1966): "Dos obras helenísticas en el Museo Arqueológico de Valladolid: la Afrodita y el Fauno" en *Homenaje al Profesor Alarcos II*: 915-918, Universidad, Valladolid.

(1966): "Saltés, la isla de la Atlántida y Tartessos", *BSAA, XXXII*: 125-205.

(1966): "Las barcas solares del círculo vacceo", *Pyrenae, 2*: 51-64.

(1966): "Una obra inédita de Miguel Angel", *Diario Regional*, Valladolid, 24 de noviembre.

(1966): "Una obra del Greco en Valladolid", *Diario Regional*, Valladolid, 13 de octubre.

(1966): *Museo Nacional de Escultura*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

con DE PALOL, P. (1974): *Carta Arqueológica de España. Valladolid*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid.

(1975): *Valladolid. Desarrollo del núcleo urbano de la ciudad desde su fundación hasta el fallecimiento de Felipe II*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid.

(1978): "Estratigrafías de los cenizales de Simancas", *Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid, 2*, Valladolid.

(1983): "Excavaciones en Numancia. Campaña de 1963", *Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid*, Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA DE ELOÍSA GARCÍA (O GARCÍA DE WATTENBERG)

(1944-45): "El trascoro de la Catedral de Palencia" *BSAA,* XI: 179.

(1945-46): "La obra en bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo del Escorial", *BSAA, XII*: 127.

(1946-47): "Los tapices de Fonseca en la catedral de Palencia. Tapices de la Historia Sagrada", *BSAA, XIII*: 173.

(1947-48): "Los tapices de Fonseca de la catedral de Palencia. Tapices de la Salve", *BSAA, XIV*: 189.

(1949-50): "Los tapices de la catedral de Palencia", *BSAA, XVI*: 143.

(1969): *Museo de pintura en la antigua iglesia penitencial de la Pasión*, Valladolid.

(1970): "Crónica de los museos vallisoletanos", *BSAA, XXXVI*: 539-541.

(1978): *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Valladolid.

(1985): *Obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*, Valladolid.

(1986): con SANZ PASTOR, C. y GÓMEZ MÉNDEZ, G., *Dictionarium Museologicum, (Sección en español)*, Budapest.

(1990): "En torno a la iconografía del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid", en *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, VI Centenario 1390-1990*: 195-208, Valladolid.

(1991): "Noticias para la historia de la Capilla del Museo Nacional de Escultura", *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 72*: 289-309.

(1991): *Monasterio de Santa Isabel. Valladolid*, Valladolid.

(1992-93): "Los Museos de los Monasterios de San Joaquín y Santa Ana y de Santa Isabel", en *Imafronte, 8-9*: 209-216.

(1993): "Federico Marés y sus museos" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 28*: 57-60.

(1993): *Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, de Valladolid, y su museo*, Valladolid.

(2002): "El terno de Santa Ana del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid" en *José Velicia in memoriam*: 63-76, Caja Duero.

Abreviaturas:

BSAA: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.

ENTREVISTA A PEDRO MANUEL BERGES SORIANO

por el Consejo de Redacción de *museos.es*

BIOGRAFÍA

11 de abril de 1934: Nace en Santa Eulalia del Campo, Teruel.

1952: Termina sus estudios de bachillerato en el Instituto Luis Vives de Valencia.

1959: Se licencia en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, en la especialidad de Historia, con una calificación de sobresaliente.

1958-1959: Consigue una plaza de Profesor Auxiliar de clases prácticas de la Cátedra de Prehistoria en la Universidad de Madrid.

1960-1961: Consigue una beca para cursar estudios de especialización en Arqueología y Prehistoria en la Universidad de Colonia (Alemania).

1961-1963: Es contratado como Conservador Auxiliar del Museo Provincial de Ampurias. Desde este puesto se encarga de dirigir las excavaciones arqueológicas de Ampurias y de coordinar los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología de la ciudad.

1963-1964: Consigue una beca para cursar estudios de especialización en Arqueología y Prehistoria en la Universidad de Maguncia (Alemania). Durante su estancia, colabora con el Römich Germanischen Zentralmuseum zu Mainz.

1964-1967: Es contratado como Conservador Auxiliar del Museo Arqueológico de Barcelona y participa como profesor de los Cursos de Iniciación a la Arqueología, del Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación de Barcelona.

1967: Ingresa en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Es nombrado director del Museo Arqueológico Provincial de Tarragona y Delegado Provincial de Bellas Artes.

1969: Es nombrado Consejero Provincial de Bellas Artes de Tarragona.

1971: Es nombrado Vicepresidente de la Comisión Provincial de Tarragona del Patrimonio Histórico-Artístico. Desde ese puesto, se ocupa de dirigir las excavaciones arqueológicas en el Teatro Romano de Tarraco –donde descubre la orquestra, el escenario y las cinco primeras gradas-. Dirige las excavaciones arqueológicas en la villa romana de Els Munts (Altafulla). Se ocupa de la organización de las ruinas y propone la creación del Museo Monográfico de Els Munts.

1973: El Ayuntamiento de Altafulla, cerca de la villa romana de Els Munts, dedica una calle a Manuel Berges.

1978: Es nombrado, por concurso de méritos, Director del Museo Provincial de Murcia; puesto que ocupará brevemente, para pasar de nuevo a Madrid, donde es nombrado Jefe del Servicio de Gestión de Museos Estatales y Secretario del Patronato Nacional de Museos.

1980: Es nombrado secretario de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español y Subdirector General de Museos Estatales. Desde este cargo, impulsa la creación de la revista *Museos*.

1982: Se le concede la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes.

1984: Es nombrado director del Museo del Pueblo Español.

1986: Traslado del Museo del Pueblo Español a la sede del antiguo MEAC, en Juan de Herrera.

1987: Impulsa la reedición de la revista *Anales del Museo del Pueblo Español,* que se había iniciado en 1935, con la creación del Museo, y que había quedado interrumpida por la guerra civil.

1991: Participa como profesor en los Cursos de Cultura Tradicional de Castilla y León.

1993: El Museo del Pueblo Español se transforma en Museo Nacional de Antropología con la incorporación de las colecciones del Museo Nacional de Etnología. Se ocupa de la reorganización del Museo.

1994: Es nombrado secretario de la Fundación Española para el Fomento de la Artesanía.

2003: Es nombrado vocal de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Recibe la Encomienda de Alfonso X el Sabio.

La vida de PEDRO MANUEL BERGES SORIANO está estrechamente ligada al mundo de los museos. Desde sus inicios en Cataluña hasta su llegada al Museo del Pueblo Español, donde pasó más de veinte años como director, su trayectoria profesional es un recorrido por la historia más reciente de los museos en España. Como Subdirector General de Museos Estatales[1], cargo que ocupó entre 1980 y 1984, impulsó la publicación de la revista *Museos,* proyecto que ve su continuidad ahora, desde los planteamientos actuales, con el nacimiento de *museos.es*.

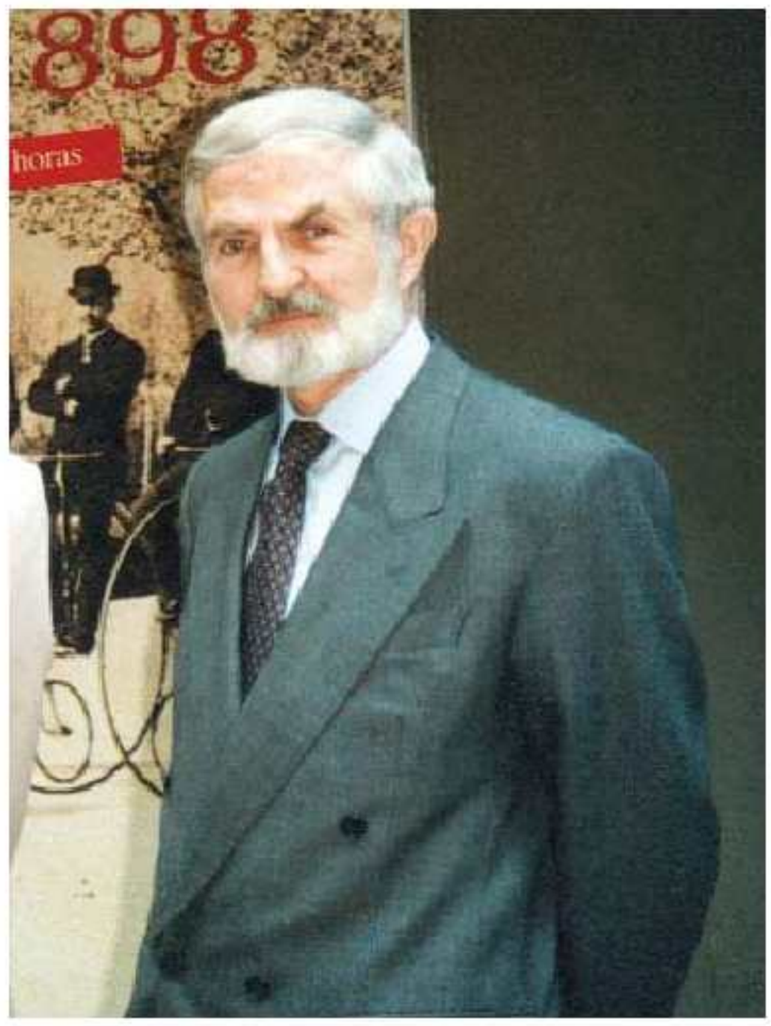


Figura 1: Pedro Manuel Berges, en 1998

Etapa de Formación

La trayectoria profesional de Pedro Manuel Berges Soriano estuvo marcada por su decisión de estudiar Historia, la rama entonces más afín para aquellos que pensaban en actividades relacionadas con la práctica artística, de la que él era un gran aficionado. Con este objetivo se traslada a Madrid en 1956. Su interés por la práctica del dibujo y la pintura le llevan a las salas del Museo del Prado, donde copia las obras maestras de los grandes pintores antiguos. Pero pronto deja la práctica artística por la investigación. En la Universidad se interesa especialmente por la Arqueología y la Prehistoria, especialidades que por aquel entonces impartían profesores tan importantes para la Arqueología española como Martín Almagro Basch, Antonio García y Bellido o Antonio Blanco Frejeiro... Los últimos años de la carrera estudia en el recién creado Instituto de Prehistoria, ubicado en el Museo Arqueológico Nacional, dirigido entonces por Joaquín Mª de Navascués. Como él mismo afirma, estos años fueron *"de estudio, colaboración y aprendizaje"*.

Etapa catalana (1961-1978)

Al finalizar la licenciatura, en 1959, es nombrado profesor ayudante de clases prácticas de la cátedra de Historia Primitiva del Hombre (Prehistoria) en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Desde entonces, compagina sus cursos de doctorado en invierno con sus estancias en Ampurias, donde se traslada en verano, primero como estudiante becado, y pronto, como colaborador y secretario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología de la ciudad.

Es en estos años cuando comienza una estrecha relación con el mundo de los museos, primero en el Museo Monográfico de Ampurias -que dirigía desde Madrid Almagro Basch y donde consigue un contrato como conservador auxiliar-, y después en el Museo Provincial de Barcelona, donde fue contratado por su entonces director, el Dr. Ripoll, en 1964.

***¿Cómo recuerda estos comienzos?**

Hasta que en 1967 ingresé en el Cuerpo Facultativo de Museos, habían pasado más de diez años dedicados íntegramente al estudio y al trabajo. Veinticuatro horas al día, los 365 días del año. Lo volvería a repetir. Fueron unos años en los que nos conocíamos todos los que pensábamos llegar a ocupar una cátedra o un

[1] Entre otros cargos, Pedro Manuel Berges ha sido miembro de número del Instituto Ramón Berenguer IV; miembro del consejo de redacción del Boletín Arqueológico de la RSA Tarraconense; miembro del Instituto Arqueológico Alemán (DAI); miembro del Instituto Internacional de Estudios Ligures; colaborador del Instituto Español de Prehistoria del CSIC; vicepresidente del ANABAD y vocal del ICOM en España.

puesto en un museo. Oposiciones había muy pocas; sólo a plazas concretas, cuando quedaban vacantes por jubilación o por traslado de los titulares. Yo tuve suerte esos años porque tanto en Madrid como en Barcelona teníamos unas buenísimas bibliotecas, era donde se hallaban los mejores profesionales y por donde venían los colegas de otros países.

** En 1967, tras superar la oposición, fue nombrado director del Museo Arqueológico Provincial de Tarragona. Desde ese puesto, desarrolló una importante labor de investigación en un momento especialmente crucial en las excavaciones de la antigua ciudad romana de Tarraco.*

¿Qué papel desempeñó el museo en esta labor?

Mi estancia en Tarragona, de 1967 a 1978, coincidió con la plena expansión urbanística de la ciudad, con el problema añadido de las excavaciones de urgencia. Como director del Museo, y único profesional, estaban bajo mi responsabilidad. Esos años tuve la suerte y la habilidad de llevarme bien con el Gobernador Civil de la Provincia, el Presidente de la Diputación y el Alcalde de la ciudad y de sus respectivos equipos. Esto facilitó mi labor al enterarme (casi siempre) de que se iban a levantar algunas casas y emprender las excavaciones de urgencia. Al mismo tiempo esas relaciones cordiales me permitían conseguir algunas ayudas económicas y de personal con el que podía abrir el museo unas horas más, incluidas las nocturnas, sobre todo en Semana Santa, por el crecimiento del turismo local y provincial, y en verano, con la gran oferta de turistas españoles y extranjeros.

El museo en esos años era el único centro de consulta, de estudio, de ayuda para la ciudad y parte de la provincia. Madrid, la Dirección General de Bellas Artes, mandaba el dinero con cuentagotas, y el personal era escasísimo, pero fui un privilegiado porque tuve una gran ayuda con la llegada de Walfida Pérez, funcionaria del cuerpo auxiliar de Archivos, Bibliotecas y Museos, que por sus características y saberes se ocupó de organizar la biblioteca y de actuar con el grupo de submarinistas en las prospecciones y recogida de materiales submarinos. También logré incorporar un magnífico restaurador-escultor, E. Vallés.

** Poco después, en 1969, es nombrado Consejero Provincial de Bellas Artes de Tarragona.*

¿Qué significó para usted ese paso del mundo de la investigación arqueológica al de la administración y la gestión cultural?

El nombramiento de Delegado o Consejero de Bellas Artes recaía normalmente en la figura del Director del Museo, entre otras cosas porque la Dirección General de Bellas Artes no tenía mucho donde elegir, salvo que hubiera algún catedrático de instituto o magisterio, amante del arte dispuesto a intervenir y, por supuesto, gratis total, e incluso dispuesto a pagarse los desplazamientos. El trabajo no era excesivo, pero tampoco faltaba. Había que controlar las excavaciones clandestinas, a lo largo de toda la provincia; para ello contábamos con la colaboración de delegados locales, que relizaron su labor de forma impecable. Otra función era la de asesorar al arquitecto de patrimonio, encargado de restaurar los grandes monumentos, y por supuesto, asesorar a los museos locales y comarcales, y a veces, convencer a un alcalde de que un puñado de hallazgos no justificaban el abrir un museo que por supuesto no iba a tener ni personal ni presupuesto. A veces nos citaba el juzgado para tasar los daños de algún furtivo cogido por la Guardia Civil, aunque el expolio fuese de estalactitas. Como director, o como Delegado, también pertenecía a la Junta de Protección y Evaluación para estudiar los planos de evacuación y salvamento en caso de emergencia o catástrofe.

Los cursos de Ampurias, que fueron muy importantes, o los cursillos comarcales de arqueología que dictábamos los conservadores de Barcelona, junto con la experiencia directa de llevar el Museo de Ampurias, lo que suponía montar vitrinas o atender la correspondencia y justificar las cuentas en Hacienda de Gerona, además de un montón de cosas que surgían, me proporcionaron una experiencia y unos conocimientos

Figura 2: Manuel Berges explicando la maqueta del anfiteatro de Tarragona a diversas autoridades

amplísimos que me fueron de gran utilidad en la década que estuve en Tarragona, para hacer frente a la dirección del museo y a gestionar con éxito y facilidad la delegación de Bellas Artes.

¿Cuáles fueron los proyectos que impulsó desde este cargo?

Para mí el único cargo que tuve en Tarragona fue el de director del Museo. El resto de cargos no eran más que unos apéndices, dependientes de otros departamentos en Madrid, y que me permitieron moverme con más agilidad en la Dirección General de Bellas Artes o en las instituciones provinciales.

Seguí trabajando muchísimo (las 24 horas, los 365 días), pero siempre a gusto y logrando bastantes cosas. Dediqué mi mayor esfuerzo, a parte de al Museo, a la arqueología de la ciudad y siempre sin gente -solo- y sin medios. Hice lo que pude. Tengo que recordar que mi situación no era anormal ni única, sino la misma que las de otros compañeros en otras provincias. Conseguí del señor Ferrant, arquitecto de zona, que empezara a limpiar y restaurar el Circo Romano, cuestionado incluso por algunos profesores barceloneses, al interpretar las bóvedas subterráneas como un cripto-pórtico. Di todas las facilidades posibles a los estudiosos, por ejemplo, al Instituto Arqueológico Alemán que trabajaba entonces en Centcelles, y al profesor Alföldy, de la Universidad alemana, para que hiciera el magnífico Corpus de Inscripciones Latinas de Tarragona. Como cosa curiosa citaré que el grupo de submarinistas, con la ayudante del museo y una cámara que nos compró la Dirección General de Bellas Artes, hicieron la primera película de técnica de arqueología submarina. La calidad, dado los medios disponibles y quizás la escasa experiencia, resultó bastante mala y tuvo escasa repercusión.

También quiero recordar rápidamente que conseguí la fusión temporal de la biblioteca de la real Sociedad Arqueológica Tarraconense con la del museo, y

organizar un intercambio de revistas con el Boletín de la citada sociedad.

En las salas del museo conseguimos, sobre todo con las inscripciones y la escultura, una iluminación con métodos artesanales que resultó francamente magnífica, y que todavía hoy, cuando visito algunos museos importantes, veo que hay mejores focos, más vatios pero peores resultados.

El panorama económico iba cambiando poco a poco y empezábamos a tener dinero. Recuerdo que un antecesor mío estuvo dos años pidiendo dinero para cambiar un cristal de la puerta de la calle. Pues bien, de la Dirección General de Bellas Artes logré varias actuaciones muy importantes y de elevado coste económico. Con un proyecto del gran arquitecto Pérez Piñero se cubrieron y protegeron las necrópolis del Museo Paleocristiano, dependientes del Museo Arqueológico Provincial. Con proyecto del Sr. Lamich se construyó un edificio, fuera de la zona arqueológica, destinado a descongestionar los almacenes del Museo, con un almacenaje didáctico. El mayor esfuerzo, y también el mayor éxito, fue conseguir parar la construcción de una urbanización en Altafulla, que ya se había plantado encima de una parte de las termas de una gran villa romana. El Ministerio compró los terrenos y las excavaciones resultaron fructíferas y espectaculares. También, y como anécdota, con el grupo de aficionados y estudiosos, aprovechando los domingos y con mi utilitario particular, empezamos a recoger material etnológico.

Etapa madrileña (1978-2003)

De 1978 a 1984: La Subdirección General de Museos Estatales

** En 1978 decidió abandonar Cataluña y, tras un breve paso por la dirección del Museo de Murcia, fue nombrado Jefe de Servicio de Gestión de Museos Estatales y Secretario General del Patronato Nacional de Museos, en el recién creado Ministerio de Cultura, en Madrid. Estos años fueron sin duda cruciales en el desarrollo de una nueva política cultural en España.*

¿Cómo vivió esos cambios?

Fue un puro espejismo. Siempre habíamos sido un apéndice del Ministerio de Educación y pensábamos que al ser los protagonistas del nuevo ministerio íbamos a nadar en la abundancia. Soñábamos con la ampliación de plantilla. Yo recordaba que, cuando estuve en Maguncia, las mayores preocupaciones que tenía el director del Römich Germanischen Zentralmuseum zu Mainz era la de gastar –bien gastado- el presupuesto. ¡Aquí iba a pasar lo mismo! Nuestros sueldos iban a mejorar... pero... ¡si, si! La realidad fue que los nuevos dirigentes tan sólo fueron capaces, en el mejor de los casos, de crear plantillas con personal reciclado.

** En 1980 es nombrado Subdirector de Museos Estatales, cargo en el que permanecerá hasta 1983. Han pasado veinte años desde entonces.*

¿Qué recuerdos guarda de aquella etapa?

Fueron años de ilusión e incertidumbre. Por un lado, tratábamos de mejorar nuestros museos con ampliaciones, proyectando nuevos edificios, o al menos con la mejora y la actualización de los almacenes y laboratorios. Queríamos incrementar considerablemente los presupuestos de mantenimiento y los niveles de los conservadores y personal en general. Algo se consiguió. Pero al mismo tiempo se inició la diáspora. Queríamos conservar una red más amplia de museos estatales, pero no se consiguió. Intentamos una Alta Inspección pero tampoco pudo prosperar esta idea encaminada a mantener la unidad de nuestros centros. El resultado ya lo conocemos: a unos les ha ido bien o muy bien, y a otros regular o muy mal.

**** ¿Qué proyectos destacaría de los que se realizaron entonces?***

Las ya citadas ampliaciones y mejoras parciales de nuestros museos; el inicio de las primeras experiencias para su informatización, para lo que contamos con

Figura 3: Despedida del Museo Arqueológico de Tarragona, junto a su esposa, Pilar Sancho Laguna, su compañera y apoyo más firme a lo largo de los años

técnicos de IBM, con quienes se programaron los primeros cursillos...

En 1982 conseguí publicar el número 1 de la revista *Museos*, en la línea del MUSEUM del ICOM. La economía no daba para multiplicar la revista en los museos, pero era importante potenciar la museología, la investigación y la divulgación de nuestros fondos y nuestros centros. Por desgracia, con mis sucesores esta iniciativa no tuvo continuidad.

De 1984 a 2002: El Museo del Pueblo Español

** Tras su paso por la Subdirección de Museos Estatales fue nombrado director del Museo del Pueblo Español.*

¿Qué supuso su vuelta al trabajo diario de un museo?

Estuve seis años en la Subdirección General de Museos Estatales (tres como Subdirector) y fueron años de lucha y de ilusiones. Pero tenía ya que cambiar de rumbo y regresar a puerto. Pedí la vacante que se produjo en el Museo del Pueblo Español, aparcado en el edificio de San Carlos, por entonces. Llegué con bríos renovadores y con un montón de proyectos y de ilusiones. Muy pronto se incorporó Andrés Carretero (actual director) y personal técnico, administrativos, auxiliares...

Nuestro flamante Ministro era Javier Solana (gran político y ministro) y se iba a cumplir el cincuentenario (1984) de la creación del Museo del Pueblo Español. Pensamos que al ser el único museo que había creado la República el Ministerio se iba a volcar con esta efeméride... conseguimos hacer una discreta exposición conmemorativa en una sala que nos prestó el Museo Arqueológico Nacional. La exposición, que no quedó del todo mal, catálogo discreto, etc., fue un ejercicio de puro bricolaje.

**En alguna ocasión usted ha dicho que los años que el Museo estuvo en Atocha fueron los más tristes de su historia*[3]*. Sin embargo, usted llegó con un impulso nuevo y luchó por su traslado a una nueva sede, en el antiguo edificio del MEAC, coordinó trabajos de campo y nuevas investigaciones e intentó proyectar el museo hacia el exterior. Debió ser un periodo de mucho trabajo y pocas recompensas.*

¿Qué pasó realmente?

El museo se iba a instalar en una parte del gran hospital de Santa Isabel, pero los políticos decidieron llevar allí el Museo Español de Arte Contemporáneo, reconvertido en el actual Centro Reina Sofía. Nosotros pasamos entonces a llenar el desalojado y nuevo edificio que dejaba el MEAC en la Ciudad Universitaria. Pronto pasó nuestro Centro a segundo plano y empezó la elucubración y el más difícil todavía en cuanto al destino del gran edificio. El montaje del Museo quedó paralizado. La parte positiva fue la instalación de unos almacenes modélicos, unos espléndidos laboratorios, magnífica biblioteca y Audio y Fonoteca, buenos despachos, la entonces Junta de Calificación de Obras de Arte nos compraba las propuestas de nuevas colecciones, etc. En este sentido no tenemos queja. Pero la desilusión iba haciendo mella y conservadores, técnicos o auxiliares, si podían, cambiaban de puesto de trabajo, buscando en otros departamentos puestos mejor remunerados y con un porvenir más ilusionante.

Muy positivo fue el logro de resucitar la revista del Museo –los Anales- cuyo primer número salió en 1935.

[3] Berges, 1996b: 87.

También conseguimos apoyo para organizar unos congresos internacionales de Textiles, de Agricultura, de Alimentación y Cultura, acompañados de exposiciones con sus correspondientes actas y catálogos. El Museo era más conocido fuera de España que aquí.

Incorporamos al Museo la "Fundación Juan José" que además del taller de orfebrería del titular nos permitió dotar unas becas de investigación. Al final creo que ha dado más dolores de cabeza que dineros, hasta que se pueda vender el chalet del fundador, Juan José, que también pasó a nuestro Centro.

**En 1994, se crea el Museo Nacional de Antropología con los fondos del Museo del Pueblo Español y del Museo Nacional de Etnología.*

¿Cómo surgió la idea y cómo fue el proceso de reorganización? ¿Cómo se planteó el nuevo proyecto?

Fue una idea, quizás acertada, de Andrés Carretero, entonces Subdirector de Museos Estatales, de José Mª Luzón, que era el Director General de Bellas Artes, y de Jordi Solé Tura, Ministro de Cultura. Pensamos que la fusión de los dos Museos iba a dar lugar a un gran centro que llenaría el edificio del MEAC. Sin embargo, llegó antes el cambio de legislatura y con la nueva Ministra, Carmen Alborch, se olvidó el proyecto y desapareció hasta el nombre puesto en las vallas.

**El RD 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico abre una nueva etapa en la trayectoria del museo.*

¿Qué supone para usted este cambio en la historia del museo?

Mi idea era abrir un nuevo Museo con distintas exposiciones de sus fondos, más o menos prolongadas, y una sección de Indumentaria fija y renovable, a la que se llegaría después de una gran exposición de trajes actuales y antiguos. La Dirección General (y el Ministerio) aceptó la exposición pero prefería, como otros conservadores del centro, un museo antropológico más o menos clásico, pero creo que, en estos momentos, los museos etnológicos-antropológicos están atravesando una crisis de identidad. Y, al final, ha sido una evolución de esa primera idea la que se ha abierto paso. El planteamiento actual del Museo del Traje y Centro Nacional de Investigación del Patrimonio Etnológico creo sinceramente que es positivo. Se vuelve a una idea de los primeros tiempos del museo. El centro de investigación puede ser muy importante y práctico, permitiendo además algunas exposiciones temporales y, sobre todo, pasará un tiempo de reflexión hasta vislumbrar nuevas metas y puntos de llegada en el futuro.

El presente y el futuro

** La concesión de la Encomienda de Alfonso X el Sabio, el 17 de junio de 2003, ha sido el reconocimiento a toda una vida dedicada a los museos.*

¿Qué ha significado para usted?

Afortunadamente, el paso del tiempo borra las ingratitudes y sinsabores y potencia y agranda los buenos momentos y recuerdos que permanecen vivos en la memoria. Por tanto, yo he borrado o quiero terminar de eliminar los malos momentos de los últimos tiempos. Sólo deseo que me quede, indeleble, la gratitud y un buen recuerdo de mis superiores, de mis colegas, de mis compañeros y amigos.

** Desde su experiencia y veteranía en el mundo de los museos.*

¿Qué opinión le merecen los museos hoy?

Sin duda mucho mejores que los museos de antaño. Al margen del valor de las colecciones, la presentación, los servicios, los equipos informáticos, etc., cada vez son mejores y vienen a saciar las apetencias de la sociedad del ocio y la opulencia. Pero ¡ojo! No todo es progreso y mejoría.

Figura 4: Acto de Entrega de la Encomienda de Alfonso X el Sabio, en 2003, junto al Director General de Bellas Artes, la subdirectora General de Museos Estatales y los directores de los Museos Estatales.

¿Cómo valora los montajes museográficos contemporáneos?

Pensados para nuestra sociedad occidental, y en general, positivos. Pero vienen a mi memoria recuerdos de casi cincuenta años de vivir en los museos. Problemas que se discutieron entonces están todavía vigentes, como por ejemplo, la luz natural, lateral, cenital, artificial; los suelos, vitrinas, colores y materiales del entorno... La diferencia esencial es que antes un montaje de una sala era para "toda la vida" y ahora, casi, para que dure lo que una exposición temporal, y ésto significa que para los museógrafos y los equipos técnicos pueden ensayar distintas soluciones y hasta equivocarse. Los medios humanos y materiales permitirán rectificar, ensayar de nuevo o cambiar el escenario.

¿Cómo ve el futuro de nuestros museos?

Extraordinario. Sin pretender hacer historia, y sin meterme en profundidades, recordaré que del Museo Provincial de hace unos años, destinado para albergar las tres secciones clásicas –arte, arqueología, etnografía- y ocupando casi siempre un edificio histórico, hemos pasado a museos especializados, y sobre todo, al compás de la moda actual, a museos de arte contemporáneo, que nacen hasta en los rincones más insospechados del país. Ahora en algún caso se siguen ocupando edificios históricos, pero sobre todo se ha pasado a pedir grandes edificios a los mejores arquitectos de occidente. Todo es positivo, pero en más casos de los deseados mejorable.

¿Qué piensa sobre los perfiles -heterogéneos- de los profesionales de museos hoy?

Del conservador polivalente, cada vez más especializado, solo, único, de antes, se ha pasado al gran tinglado de hoy, con la aparición de equipos de múltiples facetas, y que sin duda, ya que el péndulo no ha terminado su recorrido, todavía han de crecer más. Y eso es bueno. Pero, y aquí voy a poner un pero que vengo repitiendo: el Conservador, poco a poco se va devaluando creo que dentro de esa pléyade de especialistas. Tenemos que conseguir un conservador bien formado, y experto de verdad sólo en algunas parcelas de las artes o de las ciencias, y que además pueda investigar y publicar trabajos. Creo que los responsables de los museos se van a equivocar si no potencian y dignifican a esos profesionales.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

(1959): "El escultor Bernardo Pérez en tierras de Teruel", en *Teruel,* 22, pp. 203-215.

Con GARCÍA GUINEA (1960): "Nuevos hallazgos de pinturas esquemáticas en Nerpio (Albacete). El abrigo del Castillo de Taibona", en *VI Congreso Arqueológico Nacional* (Oviedo, 1959), Zaragoza, pp. 71 ss.

Con METZ y GUTIERREZ (1961): *Fachwöter des postcheckwesens deuts-spanisch,* Köln.

(1963): "Un lote de lucernas ingresado en el Museo Arqueológico de Barcelona", en *Ampurias,* XXV, Barcelona, pp. 235 ss.

(1963 y ss): Artículos de Antropología hasta la letra H, en *Enciclopedia de la Cultura Española,* Editorial Nacional, Madrid.

(1964-1965): "Nota sobre un cepo de ancla romana hallado en Cadaqués. Notas de Arqueología de Cataluña y Baleares", en *Ampurias,* XXVI-XVII, p. 279.

(1964-1965): "Notas sobre una argolla de piedra recuperada en la costa de La Escala. Notas de Arqueología de Cataluña y Baleares", en *Ampurias,* XXVI-XXVII, p. 280.

Con ATRIAN (1966): "Pinturas rupestres en Alcaine (Teruel)", *Teruel,* nº 35, enero-julio, p. 163.

(1966): "Noticias arqueológicas turolenses", en *Teruel,* 36, p. 137-156.

(1966): "La Cueva del Moro en Olvena, Huesca", en *Ampurias,* XXVIII, p. 175-191.

(1969-1970): "Los hallazgos arqueológicos submarinos ingresados en el Museo Arqueológico de Tarragona", en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascículos 105-112, p. 3-17.

(1969-1970): "Cuatro enterramientos en la calle López Peláez", en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascículos 105-112, p. 125-126.

(1969-1970): "Cripta tardorromana en Marsá (Tarragona)", en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascículos 105-112, p. 128-129.

(1969-1970): "Sarcófago estrigilado de mármol descubierto en la Avenida de Ramón y Cajal, núm. 35", en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascículos 105-112, p. 152-158.

(1970): "Organización de las ruinas y Museo Monográfico de «Els Munts», (Altafulla, Tarragona)", en *Actas de la III Asamblea de Instituciones de Culturade las Diputaciones Provinciales* (Barcelona, 1968), p. 309-316.

(1970): "Las ruinas de «Els Munts», (Altafulla, Tarragona)", *Información Arqueológica,* 3, septiembre-diciembre, p. 81-87.

(1971): "Informe sobre «Els Munts»", en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascículos 105-112, p. 140-150.

(1971): "Cisternas romanas en «El Vilarenc», Calafell, Tarragona", en *Boletín Arqueológico*, época IV, fascículos 105-112, p. 129-133.

Con NAVARRO, R. (1974): "Un mosaico con tema de Muralla en Tarragona", en *Pyrenae,* X, Barcelona, pp- 165-172.

Con FERRER, M. (1976): "Torre ibérica del Coll del Moro, Gandesa, Tarragona", en *Noticiario Arqueológico-Hispano, Prehistoria,* 5, Madrid.

Con FERRER, M. (1977): "Excavaciones arqueológicas en el solar de la Calle Comandante Rivadulla", en *Noticiario Arqueológico Hispánico,* 5, pp. 229 ss.

(1977): "Nuevo informe sobre Els Munts", en *Estudis Altafullencs,* 1, p. 27-47.

(1977): "Ruinas de Els Munts", en *Noticiario Arqueológico Hispánico,* 5, p. 39 ss.

(1980): "Restauración de la Virgen del Molino de Santa Eulalia (Teruel)", en *Teruel,* 64.

(1981): "Poblamiento ibérico del Puntal del Tío Garrillas (Ponzondón, Teruel)", en *Teruel,* 66, 115-146.

(1981): "Excavaciones arqueológicas y Museos", en *Caesaraugusta,* 53-54, Zaragoza.

(1982): "El Teatro Romano de Tarragona. Antecedentes y Situación Actual", en *Actas del Simposio El Teatro en la Hispania Romana,* Badajoz, pp. 115-137.

(1993) (dir.): *I Jornadas Internacionales sobre Tecnología Agraria Tradicional,* Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo del Pueblo Español, Salamanca.

(1996a): "Teruel en las colecciones del Museo del Pueblo Español", en AAVV.: *Homenaje a Purificación Atrián,* Museo Provincial de Teruel, 285-318.

(1996b): "Museo del Pueblo Español", en *Nos-Otros. Anales del Museo Nacional de Antropología,* nº 3, 65-88.

(1997): "D. Ramiro García, médico de Alcañiz y patrono del Museo del Pueblo Español, en Madrid", en *Al-Qannis,* 7, 15-25.

SECCIÓN VI

Exposiciones

LA EXPOSICIÓN TIZIANO EN EL PRADO

Gabriele Finaldi[1]

Museo Nacional del Prado
Madrid

Gabriele Finaldi *es doctor en Historia del Arte por el Courtauld Institute of Art de Londres. En 1992 es nombrado conservador de pintura italiana y española en la National Gallery de Londres y en 2002 pasa a ser director adjunto de conservación e investigación en el Museo Nacional del Prado.*

Volviendo los ojos atrás, dentro del denso programa de actividades que presentó el Museo del Prado en el año 2003 la exposición que quizás para mí significó más fue la que en los meses de verano (9 de junio – 7 de Septiembre) se dedicó a Tiziano, artista predilecto de Carlos V y Felipe II. Fuera de Venecia, donde el pintor pasó su larga vida, las salas del Museo constituyen casi su segunda casa, ya que en ningún otro sitio se conservan tantas obras como en ellas – hasta cuarenta entre obras autógrafas y de taller. Si se cuentan los dos cuadros del Museo Thyssen-Bornemisza (ambos estuvieron presentes en la exposición) y los que alberga el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, podemos afirmar que una parte importantísima de toda la producción pictórica de Tiziano se encuentra en la ciudad de Madrid y sus alrededores.

La exposición -organizada en colaboración con la National Gallery de Londres cuyas colecciones del Tiziano joven complementan las de Madrid, más bien del Tiziano maduro y tardío- brindó al espectador la excepcional oportunidad de contemplar reunidas 65 obras del pintor, 35 de ellas procedentes de los fondos del Museo y el resto de diversas instituciones europeas y americanas. El Prado quiso rendir así tributo al artista que representa la base fundamental no sólo de su propia colección sino también de una forma de entender la pintura que hizo del color su principal valor expresivo, de enorme trascendencia en el arte posterior. Esta aspiración se materializó mediante la ubicación de la muestra en la Galería Central del Edificio Villanueva, el espacio más importante del

Figura 1: Colocación en la Galería Central del Prado de las obras del *Camerino de Alabastro*

Página anterior: Figura 2: Retrato ecuestre del emperador Carlos V en Mühlberg
(Madrid, Museo Nacional del Prado)

Museo, lo que permitió un fascinante diálogo visual entre Tiziano y sus principales herederos artísticos: Rubens, Van Dyck y Velázquez, expuestos en las salas adyacentes.

Organizado en cinco ámbitos, el recorrido de la exposición combinaba criterios cronológicos y temáticos para abarcar toda la producción del artista y su taller, desde las obras de juventud hasta el "último Tiziano".

[1] E-mail: gabriele.finaldi@prado.mcu.es

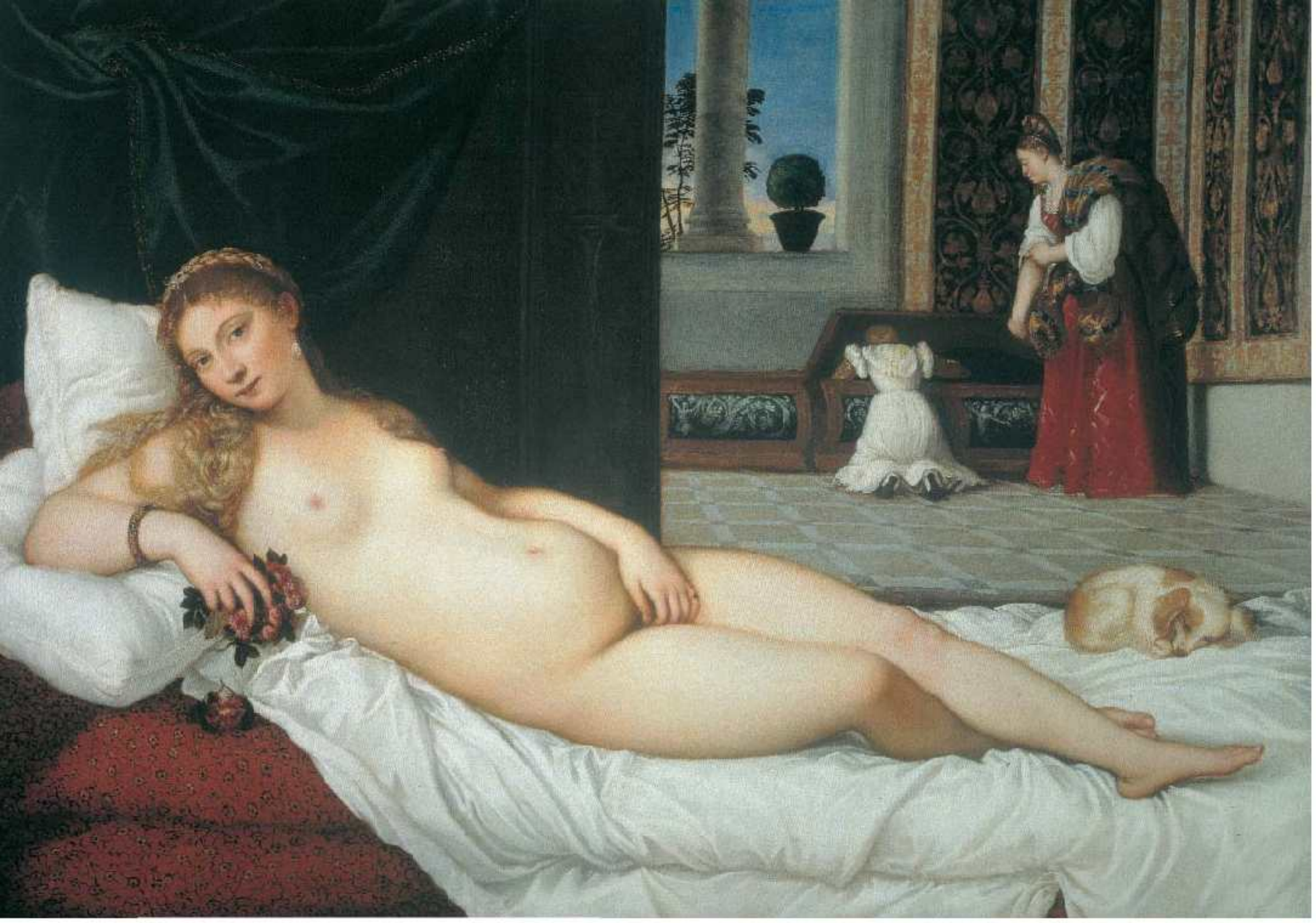


Figura 3: *La Venus de Urbino*
(Florencia, Galleria degli Uffizi)

La primera sección "Orígenes (hasta 1516)", ahondaba en los inicios de Tiziano, su relación con Giorgione y Giovanni Bellini (tema predilecto de los estudios actuales sobre el artista), y la paulatina superación de los problemas con la perspectiva y la anatomía. En "Apeles revivido (1516-1533)", se abordó la producción de Tiziano tras la muerte de Bellini, cuando quedó cómo principal pintor veneciano e inició su proyección más allá de la ciudad al ser requerido por Alfonso d'Este, Duque de Ferrara, para quien realizó las pinturas mitológicas del *Camerino d'alabastro* (Figura 1), y, más tarde, por Federico Gonzaga, Duque de Mantua. Esta sección ofrecía la oportunidad excepcional de ver reunidas las obras de Tiziano para el camerino, *La ofrenda a Venus* y *La Bacanal de los Andrios*, junto al *Festín de los dioses* de Bellini (Washington, Nacional Gallery of Art), pintado unos años antes para el mismo camerino. La tercera sección, "De Bolonia a Augsburgo (1533-1551)" señaló el ápice del prestigio social de Tiziano quien trabajó entonces para el Papa Paulo III y el Emperador Carlos V. Fue el momento de mayor dedicación al retrato y en esta sección se reunieron obras cómo *Paulo III* (Nápoles, Capodimonte), *La Familia Vendramin* (Londres, National Gallery) y el *Retrato ecuestre de Carlos V* del Prado que presidía la Galería Central del Museo en frente de *'Las Meninas'* de Velázquez (Sala 12 del Museo) (Figura 2). En "El desnudo tumbado y las poesías" colgaron junto a las *poesías* encargadas por Felipe II a Tiziano que se conservan en el Prado, la *Dánae* de Capodimonte y la *Venus de Urbino* (Florencia, Galleria degli Uffizi) (Figura 3). En "El último Tiziano (1551-1576)" se pudo apreciar la evolución de su estilo final y confrontar las obras enviadas a Felipe II, las únicas documentadas, con otras sobre cuyo nivel de acabado disienten los especialistas. La exposición culminaba con un extraordinario grupo de obras tardías como *El martirio de San Lorenzo*, visto

Figura 4: *Martirio de San Lorenzo* (Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)

Figura 5: *El castigo de Marsyas* (Kromeriz, Palacio Arzobispal)

por primera vez fuera del monasterio de El Escorial y restaurado para la ocasión, o *El castigo de Marsias* (Kromeriz, Palacio Arzobispal) (Figuras 4 y 5).

Para el Museo del Prado la exposición representaba la culminación de un largo proceso de restauración de las obras de la colección, y también de su estudio técnico e investigación histórica. Coordinador de todo el proyecto y comisario de la exposición fue Miguel Falomir, Jefe del Departamento de Pintura Italiana del Renacimiento, quien escribió la mayor parte del catálogo que contiene contribuciones de especialistas españoles y extranjeros como Charles Hope, Paul Hills, David Rosand, Fernando Marías, Jennifer Fletcher y Carmen Garrido. El catálogo se publicó en edición bilingüe (castellano e inglés) para asegurar la máxima proyección internacional de los resultados de la investigación. El Museo organizó el domingo antes de la inauguración una reunión de especialistas para presentar y debatir los contenidos de la exposición: se enseñaron radiografías, se explicaron las intervenciones de restauración y se debatieron problemas puntuales de fecha de ejecución, nivel de participación del taller de Tiziano en algunas obras y la cuestión del "estilo tardío".

Acudieron al Prado para ver la exposición más de 360.000 personas y hubo un gran interés por parte de la prensa nacional y extranjera. El *Burlington Magazine*, máxima autoridad en el campo de las revistas académicas de historia del arte, dedicó dos reseñas a la exposición, una a la versión inglesa y otra a la edición más amplia del Museo del Prado. Sin duda este éxito fue motivo de mucha satisfacción para el Museo, pero también supone el reto para el futuro de trabajar concienzudamente con nuestra propia colección, profundizar la investigación sobre ésta, y difundir y compartir los resultados con un amplio público español e internacional, especialista y general.

LAS FUNCIONES DEL MUSEO: UNA LÍNEA DE EXPOSICIONES

Jesús Urrea Fernández[1]

Museo Nacional de
Escultura. Valladolid

Jesús Urrea *ha sido Jefe del Departamento de Pintura Italiana del Museo del Prado (1987-1992) y adjunto al Director del mismo Museo (1992-1996). Desde 1996 es Director del Museo Nacional de Escultura y tiene encomendada la dirección de la Casa de Cervantes de Valladolid.*

La situación por la que atraviesa el edificio del antiguo Colegio de San Gregorio, sede emblemática del Museo Nacional de Escultura, inmerso en el proceso de rehabilitación que concluirá a mediados de 2005, así como la instalación de una selección de sus colecciones en el vecino Palacio de Villena, cuyo edificio desde 1985 forma parte del Museo y se muestra hoy como uno de los espacios museísticos más logrados gracias a la intervención que se ha operado en él, no permiten por el momento la celebración en el mismo de exposiciones de ningún tipo.

Precisamente el Plan director del Museo, del que ya se ha cumplido una primera fase gracias a la rehabilitación y puesta en marcha del Palacio de Villena y se encuentra en vías de ejecución la segunda, contempla la planta baja del citado Palacio como un magnífico espacio destinado a exposiciones temporales. Dotado de una superficie aproximada de 600 m^2 distribuida en 7 salas -la principal de 9,5 m de altura- con posibilidad de desdoblarse en espacios independientes por contar con varios accesos para visitantes, almacén propio para obras en tránsito, puesto de venta de publicaciones, etc., es sin duda el mejor espacio con este destino que cuenta la ciudad.

Sin embargo, para su utilización como tal sala de exposiciones temporales del Museo habrá que esperar a que las obras en el Colegio de San Gregorio finalicen –se iniciaron en octubre de 2003- y se instalen en ese edificio las colecciones que según el plan museológico deberán exhibir sus salas, lo cual está previsto que suceda a lo largo de la segunda mitad del próximo año 2005.

Figura 2: Las funciones del museo.
La investigación: El placer de descubrir. Reconstrucción del retablo de San Juan Bautista de Juan de Juni
(Fot.: Archivo Fotográfico MNE)

Página anterior: Figura 1: Busto de Carlos V. Anónimo flamenco (Fot.: Archivo Fotográfico MNE)

Anunciada a bombo y platillo por los medios de comunicación la noticia del cierre temporal por obras del edificio del Colegio de San Gregorio, ésta tuvo como consecuencia negativa la incorrecta percepción

[1] E-mail: jurrea@mne.es

Figura 3: Las funciones del museo. La investigación: El placer de descubrir. Reconstrucción del retablo de San Juan Bautista de Juan de Juni. (Detalle) (Fot.: Archivo Fotográfico MNE)

por el público del cierre total del Museo, al estar profundamente identificado en el imaginario popular el Colegio de San Gregorio como sede exclusiva del Museo Nacional de Escultura.

Los anuncios en prensa, las entrevistas mantenidas por la Dirección con distintos medios de comunicación, la permanente apertura de la Capilla de San Gregorio y la programación de actividades periódicas en el Palacio de Villena, han conseguido desterrar en buena medida en el público local la impresión de que el Museo se encuentra cerrado por obras y que únicamente permanece abierto el Palacio Villena como sede de exposiciones, por haberse en él celebrado con anterioridad algunas –las dedicadas a Felipe II o Carlos V, por ejemplo- que alcanzaron un espectacular éxito.

Pero además se ha querido borrar tan desafortunada impresión poniendo en marcha algunas medidas tendentes a llamar periódicamente la atención sobre el Museo Nacional de Escultura, en las que no se mencione la marcha de los trabajos de rehabilitación del Colegio de San Gregorio sino destinadas a poner de relieve la ininterrumpida actividad que desarrolla esta institución museística (Figura 1).

La respuesta más notable desplegada a tal efecto ha sido el diseño de un tipo de pequeñas exposiciones temporales tendentes a agrupar, bajo el común denominador de un título efectivo, la idea que sugiere el interés por un centro activo (es decir, no cerrado) y el propio funcionamiento del mismo (es decir, para qué sirve). Apoyándonos en la definición de lo que se entiende por Museo estable y agrupando a lo largo de una programación efectiva los diferentes cometidos que tiene encomendados una auténtica institución museística, se ha puesto en marcha un ciclo destinado a hacer partícipe a la sociedad en qué se trabaja en el Museo y qué es lo que éste le puede ofrecer.

A groso modo el público posee la idea de que un Museo es un centro dedicado a exhibir en sus salas, de forma permanente o de manera temporal, determinados objetos, estando sus dependencias vigiladas por un personal concreto y en cuyas instalaciones se pueden ofrecer también otro tipo de actividades, como conciertos, conferencias, talleres, etc. Pero, por lo general, lo que no conoce el público es que existe otro personal, al que no se ve habitualmente cuando se visita un Museo, que también trabaja en él, que tiene asignados determinados cometidos –investigación, restauración, difusión, gestión, mantenimiento, seguridad, biblioteca- y que es responsable de que el centro funcione como un engranaje sincronizado para poner a disposición del visitante los resultados de su trabajo. En definitiva algo parecido a lo que sucede en un programa de televisión en el que tan sólo se ve a la estrella mediática (ésta en el Museo es la obra de arte) pero se desconocen los pasos previos necesarios a su aparición en pantalla y no se llega a conocer a las personas imprescindibles para llevar a buen término el programa. Mostrar el trabajo que desempeña en el Museo su personal, digamos anónimo para el gran

Figura 4: Las funciones del museo. Difusión: Interpretar la escultura. Materiales y técnicas escultóricas (Fot.: Archivo Fotográfico MNE)

público, constituye también una excelente ocasión para justificar públicamente la inversión que la sociedad realiza y una buena oportunidad para rendir cuentas al demostrar la utilidad de su esfuerzo por mantener lo más activo posible el Museo. Se puede entender también como un reconocimiento de la actividad de todos estos profesionales.

El deseo de responder a las preguntas más habituales que se formulan los visitantes de un museo, como por ejemplo: ¿Qué se esconde detrás de las salas de exposición?, ¿por qué motivos se encuentran reunidas en ellas determinadas obras?, ¿cómo se hace posible su adecuado mantenimiento?, ¿qué criterios deciden cómo deben mostrarse en las salas?, ¿cuál es programa de actividades que se efectúa en torno a las obras exhibidas?, ¿cómo se puede llegar a conocer su historia?, etc. etc., ha movido a agrupar bajo una común denominación –*Las funciones del Museo*- toda una serie de propuestas que ofertan otros museos: "La pieza del mes", "La obra invitada", "La última obra restaurada", "La última adquisición", etc.

Con tan explícita titulación quedan comprendidos los cometidos que tiene encomendados el Museo: conservación, investigación, documentación, adquisición y difusión; trabajos todos ellos dirigidas a provocar en el visitante el deleite o la admiración. Al mismo tiempo, utilizando el título *Las funciones del Museo* se lanza el mensaje subliminal de que el Museo, además de tener cometidos, está en funcionamiento y no únicamente abierto.

La falta de espacio y la escasez de medios económicos obligó a plantearse el lugar físico en el que se podría desarrollar esta actividad expositiva, sin entorpecer el montaje estable de las colecciones, y buscar la solución más ahorrativa para desenvolverla. Se optó por utilizar, como ámbito habitual para presentar *las funciones,* la Capilla del Colegio de San Gregorio cuya diafanidad espacial permitía realizar el montaje de los

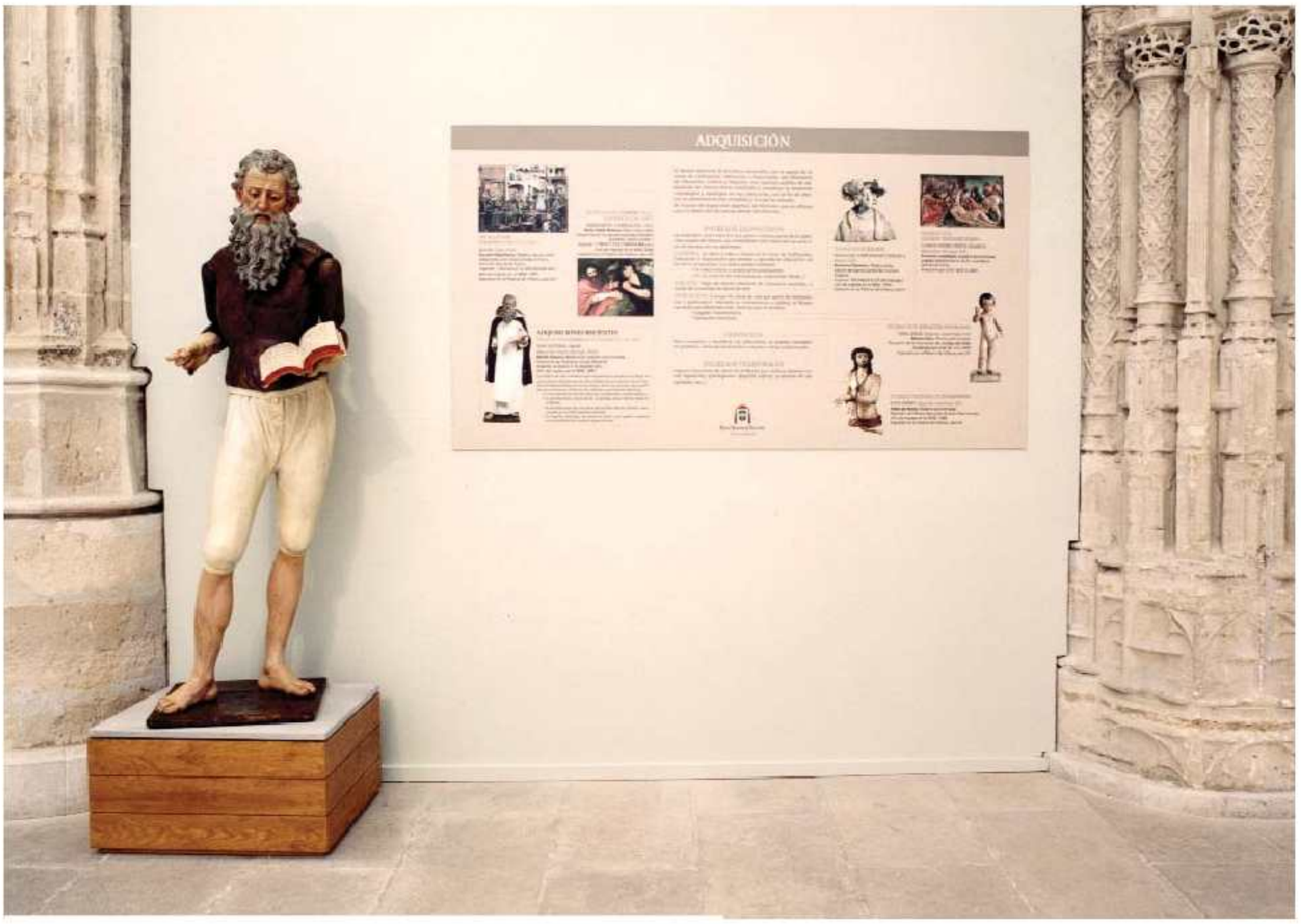


Figura 5: Las funciones del museo. Adquisisción: Escultura de Benito Silveira. s. XVIII (Fot.: Archivo Fotográfico MNE)

elementos que constituyan cada una de estas pequeñas exposiciones. Se eligió como soporte el muro del antiguo lado de la epístola para distribuir sobre él únicamente dos paneles de diferente tamaño. El pequeño (2,30 x 1,15 m), de carácter estable, sirve para explicar mediante textos e imágenes las diferentes funciones que se desarrollan en el Museo. El segundo (3,75 x 3,30 m) se utiliza como expositor de los contenidos que en cada oportunidad se ofrecen al visitante. El color empleado, la tipografía de los textos, los módulos o soportes para las obras, están pensados de tal forma que el espectador integre mentalmente estas exposiciones dentro de la línea estable del Museo porque no se trata de presentar algo excepcional sino de mostrar lo habitual, el trabajo diario, el cometido esencial del centro.

Su periodicidad trimestral posibilita la convocatoria a los medios de comunicación a quienes se hace entrega de un CD con el contenido e imágenes de la exhibición para facilitar su labor informativa lo cual tiene una repercusión mediática que contribuye sensiblemente a mantener la atención del público sobre nuestra Institución. La cuidada elección del día de presentación, para evitar coincidencias con otros eventos culturales en la ciudad, contribuye a subrayar la presencia en los medios que, de esta forma, valoran aún más la oferta museística.

Con un mínimo coste económico se obtiene el máximo rendimiento, trasmitiendo al mismo tiempo al espectador un mensaje sencillo y comprensible al desarrollar los contenidos mediante el apropiado planteamiento didáctico. Hasta el momento se han celebrado las siguientes:

-La recuperación de un grupo escultórico: Calvario de la ermita de Torre Marte, Astudillo (Palencia), dedicada a la Conservación.

-El retablo de San Juan Bautista, de Juan de Juni, dedicada a la Investigación (Figuras 2-3).

-*Difundir para disfrutar*, dedicada a la Difusión (Figura 4).

-*Fórmulas de ingreso de obras en el Museo*, dedicada a la Adquisición (Figura 5).

-*El retablo de la Pasión, de Fray Rodrigo de Holanda*, dedicada a la Investigación.

-*Soldados del retablo mayor de San Benito el Real. Valladolid. Alonso Berruguete. 1526-1532*, dedicada a la Conservación.

-*Interpretar la escultura. Materiales y técnicas escultóricas*, dedicada a la Difusión.

De todas ellas en la página web *www.mne.es* aparece recogida una información básica que puede incrementarse recurriendo al Departamento de Acción Cultural del Museo. El rendimiento publicitario, la limitación de la inversión y la favorable acogida por parte del público nos hacen creer que la iniciativa ha constituido todo un acierto.

SECCIÓN VII

Espacio abierto

1 CONGRESOS, JORNADAS, COLOQUIOS

En esta sección se presenta una selección de noticias relacionadas con los cursos, congresos y jornadas que la Subdirección General de Museos Estatales ha organizado o en los que ha participado durante el año 2003 en un intento de estrechar relaciones con los profesionales de museos, tanto a nivel nacional como internacional.

Coloquio Internacional
"Museos: hable con ellos. Diálogos sobre gestión, públicos y espacios"

Museo Nacional de Antropología, México D. F
Del 24 al 26 de septiembre de 2003

El Proyecto *M de Museos de México y del Mundo*, coordinado por el director del Museo Nacional del Virreinato de México comprende tres áreas de actuación: la celebración del Coloquio Internacional sobre museos, la publicación de una revista bilingüe (español/inglés) de museos y la apertura de un foro digital en Internet, con grupos de trabajo en torno a los museos. Junto con M. Fernández Félix, coordinador de este proyecto M de Museos, Marco Barrera, Presidente de la Asociación de Profesionales de Museos Mexicana, organizó el Coloquio Internacional "Museos: Habla con Ellos. Diálogos sobre gestión, público y espacios", celebrado en el Museo Nacional de Antropología de México, entre el 24 y el 26 de septiembre de 2003, que reunió a diversas personalidades del mundo museístico internacional, especialistas relacionados con el trabajo de los museos, intelectuales, académicos, estudiantes y público en general con el objetivo de establecer un diálogo y una reflexión en torno a diversos temas relacionados con los museos. El coloquio se inauguró con la conferencia del doctor Simon J. Knell, de la Universidad de Leicester, "Los museos del futuro: otros espacios, otros públicos", y se estructuró en cinco mesas de discusión: "Políticas Nacionales para los museos", "Nuevos proyectos en la gestión de museos", "Planeación estratégica en la gestión de museos", "Museología y Gestión" e "Innovaciones y Tecnología", en las que se entablaron una serie de diálogos entre los profesionales de los países asistentes en relación con los diferentes criterios de planificación y programación de museos, diseño de estrategias culturales y aplicación de las nuevas tecnologías para una mejora de la gestión de museos y una puesta en valor del significado social de los mismos. Paralelamente, se desarrollaron cuatro ponencias "Museos y gestión", "Proyectos y sustentabilidad", "Gestión y Públicos" y "Espacios y Público", en las que se dieron a conocer la posición y las propuestas de distintos profesionales en torno a la gestión de museos y se hablaron de las tendencias por los que actualmente atraviesan los museos, frente a los retos que le plantea la autogestión. Y, por último, se mantuvieron una serie de "Diálogos con el Público", sesiones abiertas al debate sobre las diferentes personalidades que puede adoptar el museo frente a su público, el lugar que ocupa en el mundo contemporáneo de la globalización y la noción misma del museo como destino turístico. El Coloquio consiguió reunir a especialistas en museos procedentes de países como Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Venezuela y México, que reflexionaron, debatieron y dialogaron en torno a diversos temas relacionados con las instituciones museísticas, creando un foro de encuentro y de participación que contribuye a mejorar la labor de quienes trabajan en y para los museos.

2º Encuentro España-México sobre Patrimonio Histórico
"Museología y Museografía en los Museos de titularidad estatal"

Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
Del 20 al 24 de octubre de 2003

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, por medio de la Subdirección General de Museos Estatales y la Subdirección General de Protección del Patrimonio, en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, organizó el *2º Encuentro España-México sobre Patrimonio Histórico*, que este año se dedicó a "Museología y museografía en los Museos de Titularidad Estatal". El encuentro tenía como principal objetivo el intercambio de opiniones y experiencias entre profesionales de museos de ambos países y se estructuró en varias sesiones. En las dos primeras se presentaron los marcos de actuación de la Dirección General de Bellas Artes en materia de museos, así como una panorámica general de los museos dependientes del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Las sesiones siguientes se dedicaron a analizar y debatir los diferentes proyectos que tanto España como México desarrollan en el marco de las funciones de los museos, con una atención especial a la investigación y a la documentación como funciones básicas para el desarrollo de las demás actividades del museo. La sexta sesión se dedicó a la planificación como herramienta básica para el desarrollo de actuaciones en museos y la estrecha relación que debe mantener con la museología, la museografía y la arquitectura. En las últimas sesiones se presentaron diversos casos prácticos, como la reestructuración del Museo Regional de Querétaro o la renovación del Museo Nacional de Escultura, que sirvieron para abrir un diálogo e intercambio de opiniones con las que enriquecer el trabajo cotidiano de los profesionales de museos de ambos países.

Curso sobre Museología, Museografía y Conservación

Cartagena de Indias (Colombia)
Del 1 al 5 de diciembre de 2003

La Agencia Español de Cooperación Internacional (AECI) y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de la Subdirección General de Museos Estatales, organizó el *curso sobre Museología, Museografía y Conservación*, celebrado en Cartagena de Indias (Colombia), entre el 1 y el 5 de diciembre de 2003. El curso estaba dirigido a estudiantes de postgrado, graduados y profesionales de museos iberoamericanos y tenía como objetivo estudiar la función de conservación como actividad integral del museo. El curso se estructuró en cinco bloques: "Conservación y Museología", "Conservación y Museografía: el edificio del museo", "El edificio y la conservación de las colecciones" "Conservación y exposición. Estética, visibilidad y conservación en la presentación de las colecciones" y "Conservación y exposiciones temporales". En ellas, conservadores y restauradores de la SGME presentaron los diferentes proyectos que, en el marco del Plan Integral de Museos, desarrolla el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde el 2000, y se convirtió en una ocasión excepcional para el intercambio de experiencias y opiniones entre los profesionales de ambos países.

Encuentro *"Museos Estatales de Chile y España: Situación y proyección. Gestión, museografía, arquitectura y marco legal"*

Santiago de Chile
Del 10 al 12 de diciembre de 2003

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, por medio de la Subdirección General de Museos Estatales y la Subdirección General de Protección del Patrimonio, en colaboración con la Subdirección Nacional de Museos de Chile, organizó el Encuentro "Museos Estatales de Chile y España: situación y proyección" con el principal objetivo de intercambiar opiniones y experiencias entre profesionales de museos de ambos países. El encuentro se estructuró en tres sesiones en las que se presentaron la estructura organizativa, las funciones y el marco de actuación de ambas Subdirecciones; así como una serie de ejemplos prácticos en los que se dieron a conocer los diferentes proyectos que en la actualidad desarrollan en el ámbito de los museos. El encuentro reunió a un gran número de profesionales y sirvió para abrir un diálogo e intercambiar opiniones con las que enriquecer el trabajo cotidiano en los museos.

Curso *Introducción a las Fuentes del Arte Virreinal*

Dependencias de la Secretaría de Estado de Cultura, Madrid
Del 20 de octubre al 21 de noviembre de 2003

Desde hace siete años, aproximadamente, durante el mes de marzo se convoca por parte de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, dentro del Programa de Formación para Profesionales Iberoamericanos en el Sector Cultural, el curso "Introducción a las fuentes del Arte Virreinal", en el que, a lo largo de seis semanas, un conjunto de profesores pertenecientes a universidades y museos españoles imparten clases teóricas y prácticas sobre arte español directamente vinculado con el arte virreinal. El curso se complementa con visitas organizadas a diferentes museos, exposiciones y colecciones eclesiásticas relacionadas con los temas tratados. Entre los objetivos fundamentales de este curso, se encuentran el facilitar los instrumentos necesarios para la catalogación del patrimonio histórico artístico iberoamericano y propiciar el encuentro entre profesionales españoles e iberoamericanos responsables de estos temas.

XIII Congreso Internacional de Numismática

Palacio de Congresos de Madrid
Del 15 al 19 de septiembre de 2003

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través del Departamento de Numismática del Museo Arqueológico Nacional y la Subdirección General de Museos Estatales, con la colaboración de la Comisión Internacional de Numismática, organizó el XIII Congreso Internacional de Numismática, que se celebró en Madrid entre el 15 y 19 de septiembre de 2003.

El congreso se estructuró en sesiones paralelas según las áreas objeto de estudio: Antigüedad (sección I), Edad Media (sección II), Edad Moderna y Contemporánea (sección III), Numismática oriental (sección IV), Medallas (sección V) y Numismática General (sección VI). Todas ellas se desarrollaron en sesiones paralelas correspondientes a bloques temáticos. En este marco tuvieron lugar, además, sesiones plenarias, mesas redondas, comunicaciones y la presentación de pósters realizados en los cinco idiomas oficiales del congreso (español, inglés, francés, alemán e italiano). En todas ellas participaron personalidades e investigadores de reconocida talla internacional.

Con motivo del congreso se editó una medalla conmemorativa y se publicó el *Survey of Numismatic Research,* recopilación bibliográfica comentada por especialistas en cada materia de las publicaciones de Numismática aparecidas en los seis años transcurridos desde la celebración del último Congreso Internacional, en Berlín.

El Congreso tuvo un notable éxito de participación, con 747 inscritos procedentes de países de los cinco continentes y ha constituido el acontecimiento más importante que se ha realizado en España en esta disciplina. Hasta ahora los Congresos Internacionales nunca habían tenido como sede un país hispanohablante y la elección de Madrid fue un hito y un reconocimiento por parte de la comunidad investigadora internacional del gran dinamismo de nuestro país, su peso creciente en Europa y su importancia fundamental para los contactos con Hispanoamérica, África y Asia, más aún cuando, con la implantación del euro, hemos tenido ocasión de comprobar cómo la historia monetaria, lejos de ser pasado, es sobre todo futuro.

Jornadas de Museología: El Proyecto Museológico

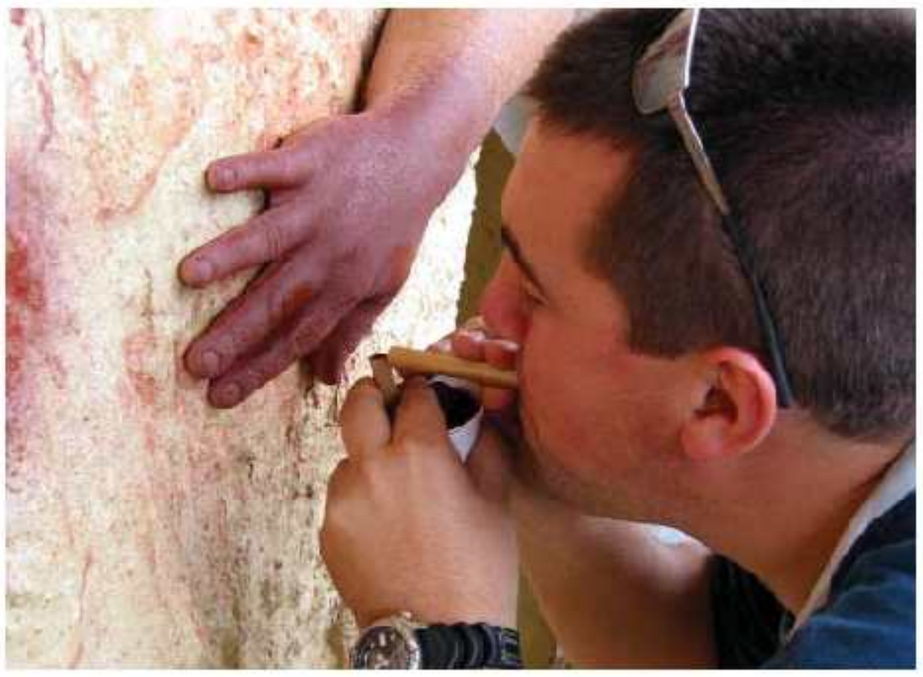
Museo de América (Madrid)
24 y 25 de junio de 2003

Entre el 24 y el 25 de junio de 2003 la Asociación Española de Museólogos (AEM) organizó, en colaboración con el Museo de América (Madrid), unas Jornadas sobre Museología, centradas en analizar, de forma monográfica y en profundidad, el papel que en la actualidad juega el Proyecto Museológico como herramienta indispensable en la planificación y gestión de museo.

Las Jornadas se estructuraron en dos sesiones. La primera de ellas, en la que se presentaron tres ponencias *"Arquitectura y Museología: aspectos esenciales de la arquitectura de museos"* –a cargo de Víctor Cageao, conservador de la SGME-, *"Montaje museográfico: exposición permanente y temporal"* –por el arquitecto Juan Pedro Frade- y *"Cuestión de método"* –a cargo de Carmen Bueno, directora general de Ingenia QED- se ocupó de explorar las relaciones entre Arquitectura, Museología y Museografía y su aplicación en la planificación de un museo. La segunda sesión, con dos ponencias *"Inaugurar un museo: la operatividad del marketing"* -por Blas Rodríguez, director de Investigación de 2028- y *"Plan museológico: las necesidades del público"* –a cargo de Ángela García Blanco, conservadora-jefe del departamento de difusión del MAN- se centraron en analizar el museo como servicio público y la necesidad de contar con herramientas adecuadas que garanticen la correcta utilización de este servicio por parte del público visitante. La ponencia final, *"Plan Museológico: instrumento básico para el desarrollo de actuaciones en museos"*, a cargo de Isabel Izquierdo, conservadora de la SGME, se ocupó de presentar el *"Plan Museológico"*, un documento elaborado por la Comisión Museología-Museografía de la SGME que tiene como objetivo fundamental establecer un criterio común de trabajo y servir de herramienta básica e imprescindible de planificación para todos los museos, con independencia de su titularidad, naturaleza jurídica y contenido.

2 CALENDARIO DE ACTIVIDADES EN LOS MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL

Desde la Subdirección General de Museos Estatales se está impulsando un programa de actividades extraordinarias en los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. El objetivo principal de estas actividades es lograr un mayor acercamiento de las colecciones al público facilitando la visita a los museos en una franja horaria que amplia su horario habitual y en ocasiones se complementa con diferentes actividades. La realización de todas ellas se enmarca en el Plan de Calidad de visita a los museos y a lo largo del año 2003, se han celebrado coincidiendo con las fiestas más destacadas del calendario.



Museo de Altamira

Museo de America

Primavera y Día Internacional de los Museos

La Primavera (el primer domingo de mayo) y el Día Internacional de los Museos (18 de mayo) son actividades de carácter internacional lanzadas a iniciativa del ICOM con la meta de sensibilizar y acercar al público a la riqueza de las colecciones y a la oferta cultural de los museos. El tema propuesto para el 2003 fue el de *Misterios y Descubrimientos*, para la Primavera, y *Los Amigos y los Museos*, para el Día Internacional. Por la cercanía en la fecha de celebración de ambas, las actividades organizadas se desarrollaron de forma simultánea y, en muchos casos, se prolongaron durante todo el mes de mayo. Especialmente significativa fue la gran acogida que tuvieron los talleres "Descubre el arte rupestre del siglo XXI: graffiti desde Altamira", en los que participaron más de 300 visitantes; el ballet clásico "Los Misterios de Mitra" que tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Romano, con aforo completo; o los "Juegos de Magia oriental y su influencia en la magia europea", organizados por el Museo Nacional de Antropología.

Museo de Nacional Artes Decorativas

V Edición de la Semana del Gusto

En otoño, entre el 29 de octubre y el 9 de noviembre, tuvo lugar la celebración de la V edición de la Semana del Gusto. Esta iniciativa, organizada desde 1999 por el Instituto de Estudios del Azúcar y la Remolacha, pretende hacer reflexionar a la población española sobre la importancia de la alimentación y el sentido del gusto, no sólo en su aspecto nutricional, sino también en el ámbito social, educativo, artístico, gastronómico y como manifestación fundamental de nuestra cultura y nuestro patrimonio, todo ello visto desde una perspectiva histórica que llega hasta nuestros días. A diferencia de ediciones anteriores, las actividades de la Semana del Gusto se organizaron en todo el territorio nacional y a ellas se incorporaron, por primera vez, los museos dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Bajo el lema "*El gusto y la alimentación en el arte. Un paseo por los museos estatales*", la SGME propuso un recorrido específico por trece museos de titularidad estatal -de gestión directa y transferida- repartidos por varias Comunidades Autónomas, que se vio enriquecido por la realización de una serie de actividades en las que se incluían degustaciones de alimentos tradicionales, ciclos de cine, visitas guiadas y conferencias, que contaron con una amplia participación de público. Para facilitar este recorrido, la SGME publicó un catálogo en el que se recogía una amplia selección de obras artísticas, arqueológicas y etnológicas encaminadas a mejorar el conocimiento de nuestra cultura alimenticia y su relación con las diferentes expresiones artísticas desarrolladas en España a lo largo de la historia.

Apertura extraordinaria en Navidad

En las fiestas navideñas, la apertura extraordinaria hizo posible una mayor atención al turismo cultural en ciudades en las que su afluencia es muy importante como es el caso del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, o los Museos Sefardí y El Greco en Toledo. Además, la existencia de Belenes históricos en las colecciones de algunos museos han permitido la inclusión de los mismos en los itinerarios navideños de ciudades como Madrid o Valladolid.

Los cerca de 50.000 visitantes que han participado en todas estas actividades y que han acogido con entusiasmo todas estas iniciativas, permiten asegurar el éxito y la continuidad de este nuevo programa de aperturas y actividades extraordinarias desarrollado desde la SGME, con el objetivo de conquistar nuevos públicos y acercar el legado histórico que custodian a la sociedad.

Museo Cerralbo

El Verano en los Museos Estatales

En la época estival, la SGME programó varios ciclos de actividades que se englobaron bajo la denominación *El Verano en los Museos Estatales*. La respuesta por parte del público ha sido muy satisfactoria tal y como lo confirman el éxito de la programación del ciclo de cine en el Museo Arqueológico Nacional con lleno completo de la sala en todas las sesiones, o la escuela de verano programada por el Museo Cerralbo, dirigida a niños de 6 a 11 años, articulada a través de 5 talleres: "Un palacio para vivir", "El zoo en palacio", "Viaje al lejano Oriente", "Tesoros de la Antigüedad", "Un jardín para el verano", al tiempo que se realizaban visitas guiadas al museo para adultos. La apertura nocturna de diferentes museos como el Museo Sorolla, el Museo de América, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid; la Casa Cervantes y el Museo Nacional de Escultura, ambos en Valladolid; el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, en Valencia o el Museo Nacional de Altamira, en Cantabria, suscitó un gran interés entre el público que disfrutó de una visión diferente en su visita a los mismos y en muchos casos pudo además disfrutar de su entorno ajardinado, paisajístico o histórico según los casos, en un horario diferentes al resto del año.

3 NOVEDADES SEM

En esta sección se presenta una selección de noticias correspondientes a 2003, en el marco del Sistema Español de Museos (SEM)

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

El 22 de febrero de 2003 el Ministerio de Educacion, Cultura y Deporte anunció la creación de un nuevo museo: *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*, con el que se pone fin al largo y azaroso pasado de una institución que, bajo diferentes denominaciones (Museo del Traje Regional e Histórico –creado en 1927; Museo del Pueblo Español –creado en 1934; Museo Nacional de Antropología –creado en 1993-), ha carecido hasta ahora de una sede estable, de una exposicion permanente y de unos recursos que garantizaran de forma continuada sus actividades museísticas. Los objetivos fundamentales con los que nace este museo, recogidos en el Real Decreto de su fundación (RD 120/2004, de 23 de enero) son: mostrar desde una perspectiva antropológica la unidad y diversidad de las manifestaciones culturales de España; conservar, proteger y promover el conocimiento del patrimonio etnológico, integrado por todos aquellos testimonios que son o han sido expresión de la cultura de los pueblos de España en sus aspectos materiales, sociales y espirituales; mostrar de manera destacada la evolucion histórica de la indumentaria, analizando sus implicaciones técnicas, sociales, ideológicas y creativas a través de la diversidad y el contínuo cambio de las prácticas del vestir. Su apertura, el 31 de marzo de 2004, convertirá al Museo del Traje en un centro vivo, dinámico, en el que a partir de un eje central trazado por la evolucion histórica del traje se dibuja un contenido en el que todas y cada una de las piezas del patrimonio etnológico integrante de las colecciones ocuparán un lugar de especial relevancia, tanto en el área de la investigación, como de la exposicon, la documentación y la difusion a la sociedad.

MUSEO DEL TRAJE
Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico

C/ Juan de Herrera, 2 - Madrid
Telf.: (+34) 91 549 71 50
www.museodeltraje.mcu.es

Museo Sorolla

El 15 de octubre de 2001 el Museo cerraba sus puertas al público para proceder a una rehabilitación parcial de sus instalaciones. En principio solamente estaba previsto intervenir en las tres primeras salas del Museo, antiguos estudios del pintor, pero las intervenciones se fueron ampliando para dar una impresión más homogénea al resto del Museo y recuperar el ambiente de la casa primitiva. El 20 de noviembre se inauguraba la nueva instalación, que abría sus puertas al día siguiente. La asistencia de visitantes ha sido abrumadora. Desde el 21 de noviembre al 31 de diciembre de 2002 tuvimos 19.803 visitantes, que si lo comparamos con el año 2000, fecha en que estuvo abierto el Museo los dos meses, 9.995 visitantes, ha supuesto un incremento de más del cien por cien. Hasta el mes de octubre del 2003 tuvimos 88.742 visitantes, que si lo comparamos con los visitantes del 2001, antes del cierre del museo, 45.820, prácticamente se ha duplicado la asistencia. Asimismo, el Museo ha programado algunas actividades didácticas, fundamentalmente en primavera, que no se habían realizado con anterioridad, lo que ha supuesto una mayor difusión del mismo.

MUSEO SOROLLA

Museo Sorolla

Pº General Martínez Campos, 37 - Madrid
Telf.: (+34) 91 310 15 84
www.museosorolla.mcu.es

Museo Nacional de Ciencia y Tecnología

A lo largo del curso 2002-2003 el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología desarrolló un ambicioso programa de actividades para todo tipo de público, para los niños de enseñanza primaria y los jóvenes universitarios; para el especialista científico y la familia que visita el Museo el domingo por la mañana. El ciclo *Charlando con nuestros sabios* y *Los talleres del Museo* desarrollado prácticamente todos los sábados lectivos ha tenido un notable éxito y ha contado con más de 500 niños que han escuchado, e interrogado, a los más importantes científicos del país o han realizado pequeñas experiencias con los monitores del centro (desde la construcción de una radio-galena a experimentos "químicos" con ingredientes y utensilios de una cocina doméstica). El ciclo *Chicos y grandes en el MNCT* se desarrolla los domingos, en colaboración con centros docentes de enseñanza primaria y secundaria. Los alumnos presentan, de forma directa y simpática, su proyecto científico a los visitantes del Museo: desde una demostración de la existencia de partículas cósmicas a la construcción de cámaras fotográficas con cajas de galletas. Una sugerencia derivada de este ciclo es la actividad *Visitas muy animadas*, en la que los chicos de los centros escolares actúan como guías de las salas permanentes de exposición del Museo: con su lenguaje claro, asequible para todo tipo de público, directo y muy fresco, permiten ofrecer una imagen nueva del Museo. Las actividades para adultos y universitarios se vertebran en torno a los *Maratones*, sesiones monográficas sobre cuestiones científicas de actualidad: de la Nanotecnología a la Ingeniería Civil o los Transplantes. Esta actividad cuenta con reconocimiento académico por las universidades Complutense, Autónoma, Politécnica y Rey Juan Carlos de Madrid, lo que avala la alta calidad científica de los temas y ponentes. Además, gracias a un convenio de colaboración con la Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana estas sesiones se han traducido en más de 90 programas de televisión transmitidos internacionalmente a todos los países de habla hispana.

Museo Nacional de Ciencia y Tecnología

Pº de las Delicias, 61 – Madrid
Telf.: (+34) 91 530 31 21
mnct.mcyt.es

Fundació Pilar i Joan Miró

La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca es un centro de arte multidisciplinar y de interés intergeneracional situado en un lugar emblemático, sede de la residencia y del taller de Joan Miró en la última etapa de su vida. La diversidad de su colección, nos acerca a los diversos procesos creativos del artista. Cuenta con tres espacios expositivos y un auditorio destinados a la exposición y reflexión entorno al arte contemporáneo. Desde aquí deseamos invitarles a conocer dos de los puntales básicos de nuestra oferta artística y cultural: los talleres de obra gráfica en la Fundación y el Premio Pilar Juncosa y Sotheby´s y Becas Pilar Juncosa. La singularidad de obra gráfica reside en la promoción de la creación a través de los talleres en los que Joan Miró trabajó. Para los meses de verano proponemos una serie de cursos destinados a personas con conocimientos artísticos que deseen profundizar en el mundo de la grafica. Con periodicidad anual convocamos un premio destinado a producir un proyecto inédito y diseñado para unos de los espacios expositivos de la Fundació. A su vez concedemos una beca de investigación sobre Miró, una beca para un proyecto didáctico y diez becas para la formación, experimentación y creación en talleres de obra gráfica.

Fundació Pilar i Joan Miró
C/ Joan de Saridakis, 29 - Palma de Mallorca,
Illes Balears
Telf.: (+34) 971 701 420
www.a-palma.es/fpjmiro

Museo de Ciudad Real

El Museo de Ciudad Real dispone de tres plantas de exposición al público. En la planta sótano el visitante se adentra en la magnífica exposición que bajo el título *"Hace Tres Millones de Años"* permite comprender el hábitat existente en el Campo de Calatrava durante el Terciario. Basada en los resultados obtenidos durante un largo periodo de excavaciones por un equipo formado por prestigiosos paleontólogos del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, presenta reproducciones, a tamaño natural, de los distintos animales encontrados en el yacimiento de las Higueruelas (Alcolea de Calatrava). Mastodontes, guepardos gigantes, hienas, rinocerontes, ciervos, serpientes y tortugas terrestres gigantes, son algunos ejemplos de esta atrayente muestra, visitada hasta el mes de Noviembre de 2003 por más de 20.000 personas. El Museo desarrolla anualmente diversos tipos de actividades didácticas, incluyendo concursos y talleres para escolares (cerámica, mosaicos, insectos, bellas artes, paleontología, arqueología, grabado, etc.). Además, el Departamento Didáctico del Museo ofrece la posibilidad de realizar visitas guiadas para grupos organizados, y un taller denominado *"El puercoespín"* destinado a escolares de Educación Primaria.

Museo de Ciudad Real

C/ Prado, 4 - Ciudad Real
Telf.: (+34) 926 226 896.
www.castillalamancha.es

Centro Atlántico de Arte Moderno

El mes de octubre de 2003, el Centro Atlántico de Arte Moderno fue sede de *En torno al medio artístico*, un curso organizado con la finalidad de ayudar a entender la evolución del arte del último siglo, así como facilitar la relación de todos los interesados con objetos artísticos contemporáneos. Diseñado para favorecer la participación del público -después de cada conferencia se celebró un debate- el curso estaba dirigido tanto para principiantes, como para aquellos con interés profesional en el arte. La Sala Polivalente del CAAM, fue el escenario en el que Yaiza Hernández, conservadora del CAAM y directora del curso; Thierry de Duve, catedrático de la Universidad de Lille 3 y de la Hogeschool Saint Lucas, además de reputado crítico de arte; Jon Bird, catedrático de Arte y Teoría Crítica en la Universidad de Middlesex, escritor y comisario; Peter Osborne, catedrático de Filosofía Europea Moderna en la Universidad de Middlesex y editor de la revista Radical Philosophy; y José Luis Brea, profesor titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad de Castilla-La Mancha, director de la web Aleph y de la revista Acción Paralela, expusieron algunas de las revisiones más interesantes que sobre el arte posterior a 1945 han aparecido en los últimos años. A través de un seguimiento detenido de los diferentes papeles que el concepto de medio o soporte artístico ha jugado en las últimas décadas, y de un análisis de las consecuencias que estos cambios han tenido en la definición de un campo epistemológico para el arte, los alumnos accedieron a las herramientas necesarias para percibir continuidades y fracturas en la relación del arte contemporáneo con la modernidad.

Centro Atlántico de Arte Moderno
(Las Palmas de Gran Canarias)

C/ Los Balcones, 11 – Las Palmas
Telf.: (+34) 902 31 18 24
www.caam.net

Museo Etnográfico Extremeño "González Santana"

El Museo Etnográfico Extremeño "González Santana", dentro de su programa de actividades, inició en 2003 un proyecto dirigido a los centros educativos. Entre los objetivos principales del proyecto destacan: ampliar la oferta metodológica al profesorado y fomentar la utilización de los fondos del museo como un recurso didáctico más; crear una experiencia intergeneracional, entre los mayores que "vivieron" el museo y los jóvenes que ven los fondos de un museo etnográfico "casi" como restos prehistóricos; aprender a valorar el patrimonio cultural de su localidad; apreciar que el mundo actual se debe a acontecimientos, procesos y hechos del pasado; educar en valores como la solidaridad y el respeto hacia las personas mayores, el respeto al medio ambiente y el entorno para no alterar el ciclo vital, cómo han vivido generaciones de los recursos que nos ofrecía la Naturaleza; ofrecer la posibilidad de "vivir" el museo a través de su propia experiencia; aprender a ver el museo como un espacio en el que además de educarnos también podemos divertirnos....Dicho proyecto ha seguido varias fases. En primer lugar, se ofreció a los centros escolares de Extremadura y Portugal una visita guiada por el voluntariado cultural de mayores y las monitoras de la Asociación de Amigos del Museo (previamente formados por personal técnico del museo). En segundo lugar, propusimos a los colegios de la localidad un programa de actividades, que se desarrolla en dos etapas: *Acércate al museo* y *Estudio de una pieza*. En *Acércate al museo*, utilizando como recurso nuestro videoteca, ofertamos a los colegios un programa basado en documentales sobre "Oficios tradicionales desaparecidos" que se adecuaba a la temática del museo y a su currículo; con la finalidad de comentarlo juntos en una primera sesión y después pasar a la sala del museo correspondiente con el voluntariado mayor para observar, comparar y discutir sobre el proceso de evolución de ese determinado tema que se había elegido. En *Estudio de una pieza: Los cestos hechos con varas de olivo*, partiendo de la observación de un objeto se analizó desde la materia prima utilizada pasando por el proceso de elaboración del objeto hasta sus diversas utilidades. Esta actividad fue posible gracias a un artesano local, D. Vicente García Pavón, que es miembro de la Asociación de Amigos del Museo. D. Vicente nos realizó una demostración del oficio de cestero en la que pudieron participar los niños. Al final de la actividad se le hizo entrega de una ficha para después de la visita y un diploma de asistencia.

Museo Etnográfico Extremeño"González Santana"

Plaza Santa María del Castillo - Olivenza (Badajoz)
Telf.: (+34) 924 490 222
www.museosextremadura.com

Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada

Entre mayo y septiembre de 2003, el Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada celebró la exposición *"Las Lámparas de Medina Elvira"* para dar a conocer y divulgar la totalidad de las lámparas de platillo encontradas en Medina Elvira (Atarfe) en el siglo XIX. La exposición se montó en la Sala VII, Andalusí, del Museo, porque es el contexto idóneo ya que en ella están las otras extraordinarias piezas cerámicas y de bronce halladas en Medina Elvira a finales del siglo XIX. La exposición se distribuyó en cuatro vitrinas en las que se expusieron las seis lámparas completas y todos los restos de otras lámparas de la mezquita (cadenas, humeros, bolas, restos de platillos). También se expuso por primera vez el original del primer plano de Medina Elvira, elaborado por Manuel Gómez-Moreno en 1875 y que conservamos en nuestro Museo. La exposición se completó con tres paneles informativos con texto en español y un resumen en inglés, un montaje multimedia y la publicación del Catálogo con las piezas expuestas y varios artículos sobre Medina Elvira. La exposición de *"Las Lámparas de Medina Elvira"* tubo una muy buena aceptación y fue visitada por 12.217 personas.

Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada

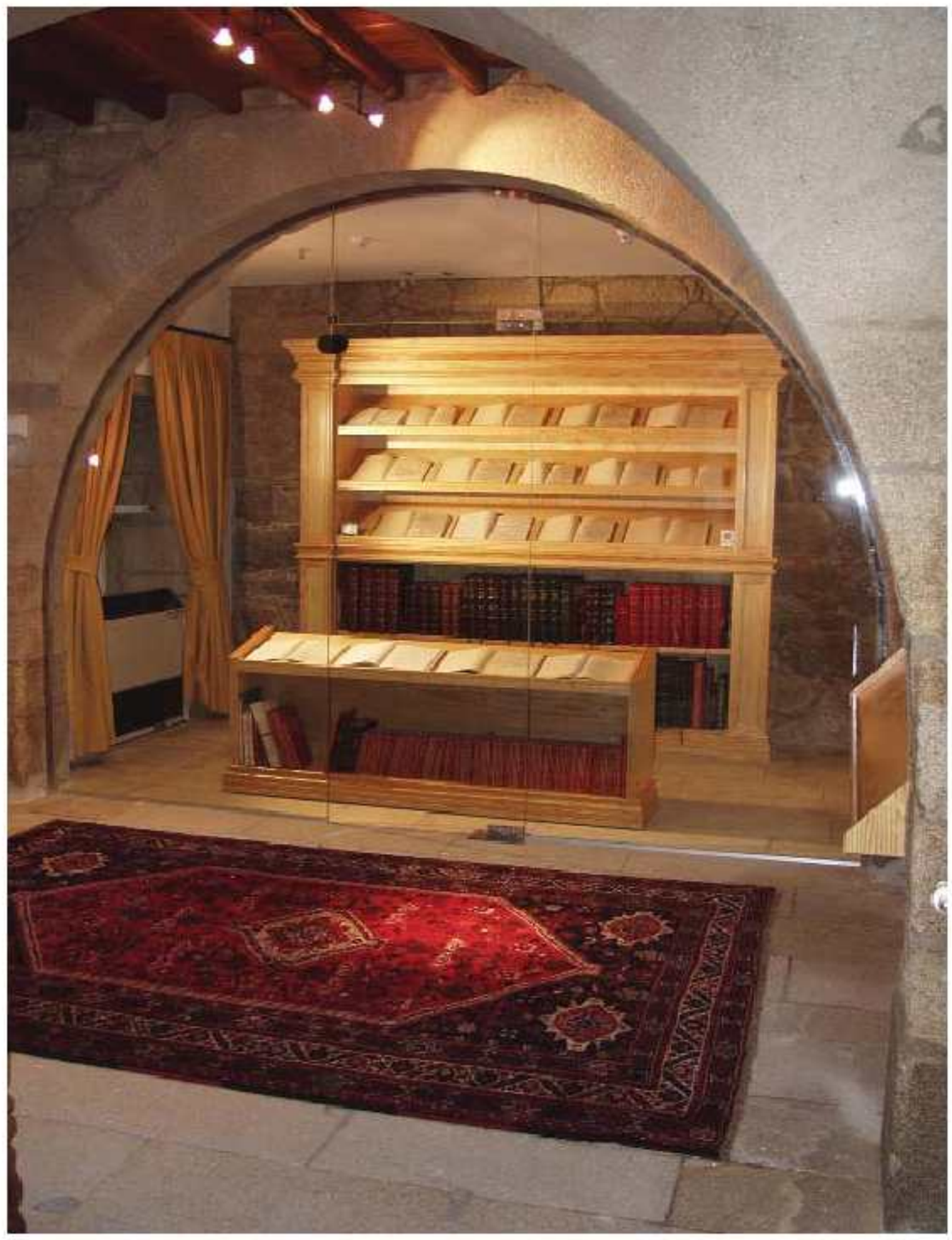
Carrera del Darro, 41-43 - Granada
Telf.: (+34) 958 22 56 03
www.juntadeandalucia.es

Museo del Dibujo Castillo de Larrés

Situado en la localidad de Larrés, cuna de la familia Ramón y Cajal, y a escasos kilómetros de Sabiñánigo (Huesca), el Castillo de Larrés constituye el único museo del territorio nacional dedicado íntegramente a la disciplina del dibujo. De su creación y gestión responde la Asociación "Amigos de Serrablo", con Julio Gavín como director y principal promotor del museo. La colección, integrada actualmente por unas 3000 obras de unos 700 autores, es una de las más completas y representativas del Dibujo español del siglo XX, con la singularidad de que todas las obras han sido donadas por los propios autores o sus familiares, galerías de arte o coleccionistas, que hacen del museo un centro en constante desarrollo. La estructura del edificio organiza el espacio expositivo en 14 salas distribuidas en dos plantas y una de las torres, mostrando al público unas 350 obras que periódicamente se van renovando. Con el fin de dar a conocer sus fondos y difundir la obra de los artistas representados, el museo realiza distintas exposiciones temporales a lo largo del año, presta obras para exposiciones concretas y organiza exposiciones fuera de su propio recinto en colaboración con otras instituciones. El patio central del edificio, con hermosos arcos apuntados, es el marco ideal de conciertos, conferencias, presentaciones de libros y toda clase de actividades y eventos públicos. A lo largo del año 2003, en las dos salas de exposiciones temporales, se han podido contemplar la obra de Antonio Villa-Toro, Julián Pacheco, Víctor Chacón, Julia Hidalgo, Miguel Ángel Oyarbide, entre otros. Durante este año 2003, además, se le ha concedido el Premio Europa Nostra 2002 a ala Asociación "Amigos de Serrablo", con la distinción de la Medalla de Oro y Diploma en la categoría de especial dedicación a la conservación del Patrimonio Cultural Europeo.

Museo del Dibujo "Castillo de Larés"

C/ Ramón y Cajal – Sabiñánigo (Huesca)
Telf.: (+34) 974 482 981
www.aragob.es



Fundación Camilo José Cela

El Presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga, y la Presidenta de la Fundación Camilo José Cela, Marina Castaño, inauguraron en la sede de la Fundación, en Iria Flavia, una nueva sala destinada a mostrar al público los manuscritos del Premio Nobel. Estuvieron acompañados por Jesús Sancho Rof, Presidente de la Asociación de Empresas Regionales Constructoras de Obras Públicas (AERCO), que financió la obra. Los manuscritos de Camilo José Cela constituyen la parte más valiosa del legado que en su día donó a la Fundación que lleva su nombre, ya que se trata de un referente único e incomparable dentro del ámbito literario. El corpus está integrado por los manuscritos de 53 títulos, cuidadosamente encuadernados, que dan fe de la minuciosidad con la que han sido elaborados por el propio Cela. La colección manuscrita en su conjunto se contabiliza en un total de 110 volúmenes y 15000 páginas. Lo frágil del soporte en papel de los manuscritos de Cela, expuestos a diversas condiciones negativas de temperatura, humedad o luz, y las dificultades que ofrecía su óptima protección, hicieron necesaria la creación de un lugar específico y perfectamente acondicionado para garantizar una conservación lo más segura y duradera posible. El lugar elegido fue una sala situada en la planta baja de la Casa-Museo, dentro de la sede de la Fundación, en la que se construyó una cámara reforzada con una estructura arquitectónica sólida y equipada tecnológicamente para soportar condiciones adversas de temperatura, humedad, luminosidad y contaminación ambiental. Esta nueva sede permitirá la exposición pública del legado más importante, de entre otros muchos, que se guarda en la Fundación Camilo José Cela.

Casa Museo de la Fundación Camilo José Cela

Iria Flavia – Padrón (A Coruña)
Telf.: (+34) 981 810 348
www. *fundacioncela.com*

4 PREMIOS

Premio de Investigación Cultural *"Marqués de Lozoya"* 2003

D. Juan Contreras y López de Ayala (Segovia, 1893-1978), Marqués de Lozoya y Grande de España, fue Doctor en Filosofía y Letras y en Derecho, por las Universidades de Madrid y Salamanca, respectivamente, Catedrático de Historia de España y de Historia del Arte en las Universidades de Valencia, Madrid y Navarra, historiador y poeta. Ostentó diversos cargos relacionados con el Patrimonio Histórico Nacional, las Bellas Arte, la Academia de España en Roma y las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de Valencia, destacando su labor en el Museo del Pueblo Español, de cuyo Patronato fue presidente. Colaboró con numerosas publicaciones de arte y arqueología y realizó diferentes estudios sobre pintores, así como libros dedicados al arte, historia, novela y poesía. En 1981 el Ministerio de Cultura creó el Premio de Investigación que lleva su nombre. Desde su nacimiento, este premio ha contribuido a impulsar la investigación en el ámbito de la antropología y a establecer un cauce para conocer diferentes modos de vida y pensamiento que forman parte del valioso entramado cultural de nuestro país. En este sentido, el premio está destinado a todos aquellos investigadores que puedan aportar elementos de valor a este campo. A lo largo de 20 años de existencia se han distinguido tres categorías principales: primer, segundo y tercer premio, así como menciones honoríficas y accésits. Coincidiendo con la evolución de sus contenidos, hasta 1984 se premian trabajos sobre la producción artesana de los distintos pueblos de España, como la carpintería y la cerámica. Pero a partir de esta fecha se amplia el espectro temático al conjunto de las artes y las tradiciones populares del Estado español y obtienen el máximo galardón estudios tan diversos como los dedicados al carnaval, la cultura popular tras el Concilio de Trento, el pastoreo, la muerte, la casa rural, los sistemas de parentesco, las fiestas de las Fallas o la construcción del género femenino. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte publica todos los años aquellos trabajos distinguidos con el primer premio que en la última convocatoria, fallada el 11 de noviembre de 2003, ha recaído en Assumpta Sabuco Canto, primer premio por su trabajo *La memoria y el territorio,* Albert Moncusí Ferré, segundo premio por *La Ratla,* y Alberto del Campo Tejedor, tercer premio por su trabajo *Trovadores en la Alpujarra. Por una construcción burlesca de la realidad*. Además de estos tres premios, se ha concedido un accésit a Eliseu Carbonell Camos, por su trabajo *Tramontana*.

certamen de fotografía sobre cultura popular

Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2003

La fotografía sobre cultura popular conjuga su valor histórico con un carácter documental. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, organiza, desde 2001, un Certamen de Fotografías sobre Cultura Popular de ámbito estatal con el que se pretende potenciar el valor histórico y documental que posee este tipo de manifestaciones artísticas. La fotografía sobre cultura popular constituye un documento gráfico y antropológico de extraordinario relieve para el conocimiento y la difusión de los diferentes modos de vida, tradiciones, artes y pensamiento de los pueblos e individuos de España. Por un lado, mediante los valores de la fotografía como medio de expresión y comunicación plástica. Y, por otro, entendiendo la fotografía sobre cultura popular en sí misma como una forma de hacer antropología e investigar esos modos de vida y pensamiento. El certamen distingue tres categorías de premios para todos aquellos trabajos fotográficos que pongan de relieve las diferentes formas de vida y pensamiento de los pueblos e individuos que componen las diversas culturas del Estado español. En la última convocatoria (Orden ECD/3622/2003, de 5 de diciembre) el jurado falló a favor de Jesús Antonio Rodríguez Pérez, primer premio por su trabajo *"Rastro de colores"*; Francisco Gil Ortuño, segundo premio por *"Diciembre"* y Jesús Rodríguez Lombardero, tercer premio por su obra *"De Loureiro"*.

Rastro de colores de Francisco Gil Ortuño

SECCIÓN VIII

Recensiones

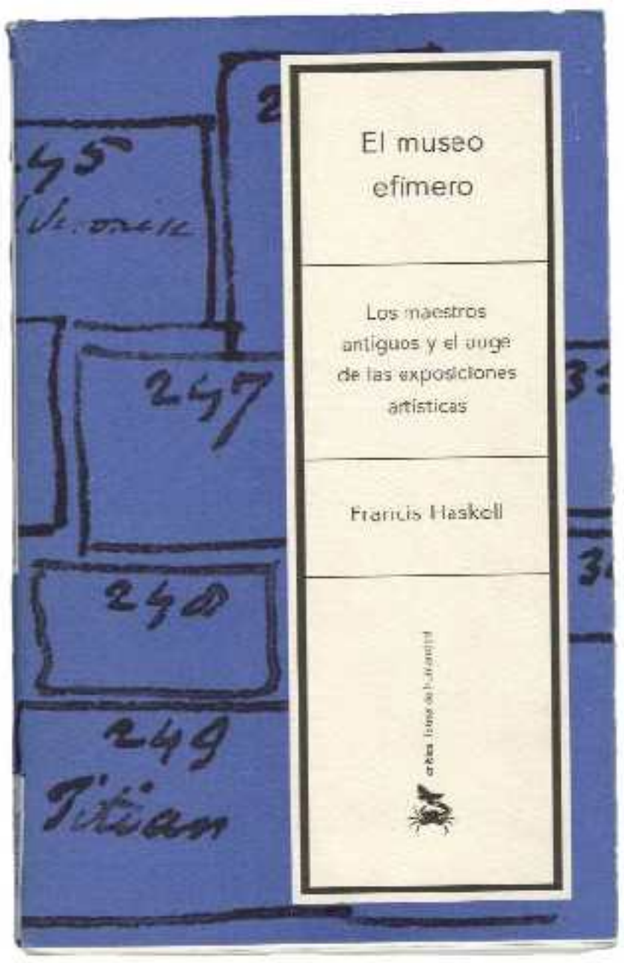
EL MUSEO EFÍMERO

Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas

Frances Haskell

Editorial Crítica, Barcelona, 2002, 259 págs.

FRANCIS HASKELL empezó a trabajar en la publicación de este libro poco antes de morir, el 18 de enero del 2000. El autor, como catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Oxford, colaboró como comisario en el Ashmolean Museum y en la Wallace Collection, así como en diversos comités asesores de importantes exposiciones temporales –en España especialmente con el Museo del Prado, que le dedicó un rendido homenaje el año de su muerte- . Además, su preocupación por estas instituciones culturales se subrayó por el hecho de que muchos de sus amigos más cercanos trabajaron en museos o en galerías, así como su propia esposa, que había sido conservadora del Hermitage.



Su principal tesis, sostenida ya en otros libros del autor – entre ellos el más conocido *La historia y sus imágenes*- versa sobre la historia de las exposiciones temporales de Arte –y en particular sobre pintura de los maestros antiguos- y cómo las circunstancias en que fueron expuestas estas obras reflejaban la estima en la que eran tenidas e influenciaron la forma en que fueron comprendidas. Se trata realmente de un libro apasionante, no sólo por la gran cantidad de méritos intrínsecos, sino por lo que aporta a nuestra especifica situación de búsqueda y profundización de aspectos museográficos y modelos historiográficos más adecuados.

La ambición intelectual de este trabajo no se centra únicamente en la historiografía artística –a la que sin duda Haskell ha dotado de un nuevo camino y metodología- sino que, dentro de un enfoque "cultural", totalmente abierto y nuevo, con una consideración histórica interdisciplinar, ha llegado a estudiar la difícil y muy actual cuestión de la historia del gusto a través de los siglos. Y para nuestra satisfacción lo ha hecho aplicando su conocido método al mundo de la museografía, asombrándonos con el enorme bagaje de sus conocimientos y la finura de sus pensamientos intelectuales.

Semejante estudio requiere un análisis profundo de los escritos sobre historia del arte y sobre el pensamiento de los más significativos teóricos, críticos, anticuarios, coleccionistas y público en general, además de un interés por la historia del gusto y por las actitudes culturales de los diferentes países. El arte y sus imágenes son síntomas, síntesis mentales y reflejos del pensamiento y de la sociedad que los producen.

En forma de pequeños "artículos" casi independientes –se trata en realidad de seis de sus apreciadísimas conferencias, estructuradas en nueve capítulos- aborda una interesante investigación sobre este tipo de exposiciones temporales, desde las más modestas de algunas galerías londinenses a finales del siglo XIX, hasta las más brillantes e internacionales celebradas en Londres desde 1815, en los Países Bajos, en Manchester en 1857, en Italia en 1930, en París en 1921 y 1934, etc.

A través de la lectura de este apasionante libro caemos en la cuenta de que algunos temas en relación con las exposiciones temporales que hoy nos preocupan especialmente, aparecían ya desde las primeras muestras celebradas en el siglo XVIII. Al hilo de sus páginas descubrimos las diversas formas que existían de exponer –desde un punto de vista puramente estético "por la satisfacción del ojo"o bien por escuelas u orden cronológico o sistemático-, las distribuciones y ubicación de cada una de las pinturas, la evolución de las cartelas, el tamaño de las obras, el uso de marco y/o cristal, el tipo de espacios, la iluminación empleada, el número de visitantes, los horarios, la cuantía de su entrada, las ventas, el montaje de la exposición, la duración de la misma, la situación geográfica de la sala –cerca o lejos del centro- e incluso la idea de disuadir al público a que entrara en el recinto con ropa de trabajo y zuecos, *"ya que levantaban perjudiciales nubes de polvo"*.

También nos informa sobre otros temas interesantísimos, más conectados con la historia del gusto, como la forma de "ver" las pinturas, la preferencia por los colores suaves –típicos de una pintura deteriorada- o bien el interés por la restauración y la limpieza, la influencia sobre el coleccionismo, la crítica y el mercado del arte en las distintas épocas, la creencia en el valor pedagógico – el interés por la didáctica y la divulgación-, las atribuciones más o menos optimistas de las obras -incluyendo la forma de referirse a ellas y cómo va cambiando a lo largo del tiempo: desde la directa adjudicación del nombre del artista, hasta el famoso "atribuido a" o "escuela de"-, el precio con que se tasaron las pinturas, el número de copias por parte de pintores contemporáneos, el cambio en la apreciación de los temas -desde el histórico, religioso, retrato, etc, hasta el paisaje-, el auge y decadencia de los estilos y el descubrimiento de nuevas técnicas.

Como fuentes de donde obtiene esta ingente información observamos que todo le vale, desde las notas manuscritas en los márgenes de los catálogos de venta y subastas, hasta los diarios, panfletos de propaganda y, especialmente, el estudio de los catálogos. Éstos, aunque documentos efímeros, son analizados por el autor exhaustivamente, detallando sus niveles culturales y de erudición, los precios, las ilustraciones, el uso de la fotografía -entorno al 1900 los museos más importantes poseían ya su propio departamento fotográfico-, las atribuciones, los intereses de los benefactores y prestadores, los responsables del montaje y de la selección... y por abordar llega hasta comentarios que pueden parecer triviales, aunque en realidad no lo son: como mero ejemplo el hecho de detectar -ya en 1817- la influencia que sobre una exposición podía tener la organización de elegantes *soirées* y cenas con fines lucrativos... ¡realmente muy actual!

Las criticas independientes son con frecuencia más interesantes que el propio catálogo oficial. Algunos de los ensayos más relevantes sobre arte fueron escritos como respuesta a la celebración de estas exposiciones. Por ello el autor se detiene en las aportaciones de algunos de los críticos mas interesantes como Hazlitt, Payne, Henry James, Venturi, Berenson, Clark y Longhi, entre otros.

A lo largo de este análisis, Haskell está en condiciones de ofrecernos datos vitales como la evolución del gusto por los diferentes pintores y escuelas y sus notables diferencias con las apreciaciones actuales, las relaciones entre las exposiciones sobre maestros antiguos y los artistas jóvenes del momento, los condicionantes de la política oficial o religiosa, o el interés oculto por elevar la reputación cultural de un país a través de sus escuelas artísticas, la glorificación de un único pintor como símbolo de toda una nación, o el carácter patriótico de su arte.

Pero quizá haya un tema que preocupa particularmente a nuestro autor y tiene mucho que ver con razones de poder político, económico o publicitario: es el asunto del préstamo indiscriminado de obras de arte. Irónicamente Haskell comienza su libro con esta emblemá-

tica frase: *"A muchos kilómetros por encima de nosotros, los aviones vuelan por el cielo cargados de Tizianos y Poussins, Van Dycks y Goyas"*.

Realmente, hasta que los museos comenzaron a prestar sus pinturas de una forma regular, lo que no tuvo lugar hasta 1918 –con la excepción de la National Gallery que no lo hizo hasta los años 1950- no se pudieron llevar a cabo las celebraciones de grandes exposiciones internacionales. Haskell nos habla sin ambages del *"chantaje e intimidación"* que algunas instituciones tuvieron que sufrir a lo largo de la historia por su negativa a prestar piezas.

En un capítulo ameno y esclarecedor –*Botticelli al servicio del Fascismo*- nos da cuenta de como Mussolini tuvo que "obligar" a algunos museos italianos a permitir que sus pinturas viajaran por Europa. Muchas instituciones que habitualmente no consideraban que el traslado de las obras al extranjero fuera seguro -como por ejemplo las británicas en 1930-, fueron tácitamente coaccionadas a hacerlo, con destino a una exposición que contaba con un fuerte respaldo gubernamental. Algunas en Estados Unidos se han visto avocadas a cambiar su política y sus estatutos para adaptarse a esta creciente demanda.

Las presiones para el préstamo de obras, que durante la primera mitad del siglo XX fueron políticas, nacen hoy de las exigencias de publicidad y financiación de los mismos museos. Muchas veces las decisiones de ceder cuadros importantes residen únicamente en el deseo de conseguir -entre instituciones- prestamos equiparables a cambio. El contexto extremadamente "político" y nacionalista en el que se celebraban alguna de estas exposiciones, fue el responsable de ofrecer una perspectiva sesgada de las obras que representaban los distintos países, considerándolas siempre en su sentido más innovador, responsable del rumbo radical que alteró la pintura en toda Europa. Así, como fin último de muchas de estas muestras estaba el demostrar que el arte de sus respectivos maestros antiguos se *adelantó* a los "movimientos modernos" de Francia e Inglaterra. Y no sólo a Corot o Constable, sino también a Courbet y Manet, lo que según el autor es una tendencia que desgraciadamente sigue vigente hoy y constituye un evidente obstáculo para la justa apreciación del pasado.

Sin actitudes vacilantes es fundamentalmente en el último capítulo del libro –*Un legado permanente*- donde Haskell concentra toda su crítica sobre la verdadera amenaza que estos espectáculos internacionales *"tan fascinantes como mal organizados"* representaron -y representan- para la prosperidad de los museos.

Nadie podía haber imaginado el cambio que se operó durante la segunda mitad del siglo XX, cuando la gran mayoría de museos de todo el mundo comenzaron a preparar sus exposiciones. Hoy en día los visitantes consideran casi más importantes a éstas que a la colección permanente.

Los patrocinadores y los gobiernos miden el éxito de los museos en función de la publicidad que sólo la inauguración de nuevas galerías o la celebración de exposiciones temporales puede estimular. Las normas se han convertido en directrices y por ello muchas veces son ignoradas por lo que se refiere a los límites o la prohibición de piezas que pueden ser trasladadas o prestadas. Actualmente no se admite este hecho con facilidad ni se aborda una solución o vía para que pueda interrumpirse esta tendencia.

Su fina crítica incluye también a la política de las grandes pinacotecas de Florencia, Madrid, París y Londres concebidas, en principio, como depósitos permanentes y donde es *"muy frecuente ver hoy que las salas dedicadas a la "exposición permanente" –una expresión que creo desaparecerá en un futuro muy próximo- han sido vaciadas para albergar una exposición temporal"*.

Por lo que se refiere al personal del museo, considera que el trabajo de los conservadores está siendo desviado, desde el estudio de las

colecciones permanentes, a la confección de catálogos con destino a exposiciones temporales. *"El ideal del director moderno es muy posible que se corresponda con una persona bien relacionada a nivel político, con una aptitud especial para la publicidad, con entusiasmo, energía y "visión"... Un compromiso profundo con el bienestar de las obras a su cargo, al igual que un conocimiento técnico de ellas, es muy posible que ya no sean condiciones previas para ejercer este puesto"*.

Pero, a pesar del enorme peso y realidad de estas críticas, Haskell sigue siendo un esteta y un romántico y considera que las grandes exposiciones temporales, desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX contribuyeron, no solamente al desarrollo de la historia del arte, sino que ayudaron a modificar nuestra comprensión del mismo, todo lo cual generó una importantísima trascendencia en el arte contemporáneo y también en los círculos intelectuales más importantes.

Como ejemplo de esta influencia que podemos catalogar como intelectual desarrolla dos jugosos ejemplos: el maravilloso libro de Johan Huizinga *El otoño de la Edad Media*, que surgió de la visita del autor a la exposición de los primitivos flamencos, llevada a cabo en Brujas en 1902 y que a su vez inspiró al "inventor" de la iconología Erwin Panofsky, cuyas hipótesis, reflejadas en su libro *Los primitivos flamencos*, de 1955, pueden considerase- a pesar de que hoy se rechaza por completo su concepto de "simbolismo ocult"- uno de los *"legados permanentes de la exposición de Brujas celebrada hace más de un siglo"*.

Brillantemente Francis Haskell termina estas espléndidas páginas -que también coinciden con el fin de su propia vida- con la poética idea de que la temporalidad de una exposición de arte provoca una emoción especial, que se resume en la convicción de que nunca podremos volver a ver lo que ésta nos ofrece: algo muy antiguo, o procedente de una colección privada inaccesible... podría ser nuestra última oportunidad, así que mejor ir.

Begoña Torres[1]
Museo Romántico, Madrid

***

La propuesta de la SGME de realizar una recensión bibliográfica sobre el mundo de las exposiciones coincide con un año especialmente significativo en el programa de exposiciones temporales del Museo Nacional del Prado: *Vermeer y el interior holandés*, *Tiziano* y *Manet en el Prado*. Este ciclo de grandes exposiciones ha supuesto la reincorporación del Museo a los circuitos internacionales de exposiciones, sin duda centro del mundo artístico contemporáneo, pero no han sido las únicas. Otras muestras de menor formato han reforzado la aproximación a aspectos menos conocidos de su colección, bien fruto de la investigación histórica (*Arte Protegido*), de la ordenación y catalogación de fondos (*Carlos de Haes*), de labores de restauración y contextualización de obras maestras (*La Adoración de los Magos* de Rubens o *La serie de Aquiles*), bien han facilitado el acceso a fondos de difícil contemplación (*Dibujos boloñeses en la colección del Prado*, o la *Estela de Goya en la colección de dibujos del siglo XIX en el Museo del Prado*).

Formada por mi trayectoria profesional de los últimos años en el mundo de las exposiciones temporales de un museo como el Prado, el libro de Francis Haskell, *El Museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, me parece un buen punto de partida para reflexionar acerca de este fenómeno que se ha convertido -como dice el autor- en un elemento tan imprescindible en las instituciones occidentales como los museos públicos y las monografías ilustradas de artistas. La mayor parte de los libros que se editan sobre el mundo de las exposiciones ofrecen estudios y análisis sobre las fases y elementos de su organización, así como sobre la aplicación de estrategias de gestión en los

[1] E-mail: begona.torres@mromantico.mcu.es

múltiples aspectos que afectan al complejo mundo en el que tienen lugar. Muy pocos, sin embargo, centran su enfoque o dedican alguno de sus capítulos a presentar la exposición desde el punto de vista de su evolución histórica, de su influencia en la historia del arte, y su repercusión en la concepción y percepción que el público y el profesional del mundo artístico experimentan a partir de la contemplación de las exposiciones temporales.

Francis Haskell, catedrático de la Universidad de Oxford, escribió este libro poco antes de fallecer en enero de 2002, recogiendo las conferencias impartidas en la University of Southern California en 1997 y en la Scuola Normale Superiore de Pisa y en la Universidad de Udine, en 1999. Como subraya Nicholas Penny en el *Prefacio y Agradecimientos*, era el historiador del arte más idóneo para llevar a cabo una historia del concepto de exposición y más concretamente del de "exposición de maestros antiguos", ya que su conocimiento de las instituciones de arte y de las actitudes culturales de los países occidentales a lo largo de las cuatro últimas centurias, ha sido un lugar común en su dilatada trayectoria profesional.

El Museo efímero es un estudio sobre la evolución histórica del concepto de "exposición de maestros antiguos", desde sus inicios conmemorativos y comerciales hasta su asentamiento definitivo en el universo de los museos, lugar en el que adquieren un carácter de imperativo moral. Pero es también una evolución histórica del propio término "maestro antiguo" que se amplía al compás de la idea de progreso de las artes, desde la exclusiva interpretación del Renacimiento italiano del siglo XVI, hasta la feliz incorporación de los primitivos de los siglos XIV y XV, de otras escuelas y latitudes, para finalizar reconociendo como "antiguo" a todo artista anterior a la Revolución francesa. Tampoco hay que olvidar que la palabra "antiguo" guarda en los siglos pasados un implícito enfrentamiento con la modernidad en la búsqueda de espacios expositivos y dominio del mercado. La conquista de su lugar e independencia en las salas de exposiciones de los modernos, permitirá superar esa rivalidad y consagrar su influencia sobre los artistas vivos.

Aunque se considera que el invento de las exposiciones de maestros antiguos se impuso de forma regular en la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra, en el primer capítulo se abordan sus antecedentes. Éstos se sitúan en las pequeñas exposiciones que durante algunos días al año tenían lugar en los claustros de conventos y atrios de iglesias, principalmente en Roma en el siglo XVII, con motivo de la conmemoración de las festividades de sus santos patronos. Con alguna excepción como la de Fernando de Médicis, que pretendió impulsar la orientación del arte moderno en Florencia, la selección de obras de maestros antiguos en estas muestras respondía más a la exaltación del esplendor del propietario que a la calidad, belleza y autenticidad de las obras.

Del espacio religioso pasaron a los salones de marchantes y subastadores en el París del siglo XVIII, entre los que destaca la singular figura de Mammès-Claude Pahin de La Blancherie, cuya innovadora idea de honrar a los artistas mediante la celebración de la primera exposición de artistas franceses fallecidos y la convocatoria de la primera exposición monográfica de un artista vivo, Joseph Vernet, no tuvieron seguidores. Tal y como se pone de manifiesto en el segundo capítulo, todavía en la última década del siglo XVIII y comienzos del XIX, las exposiciones servían para ensalzar el poder de su propietario y más que nunca justificaron los triunfos militares y las campañas napoleónicas al exponer sus trofeos en la *Grand Galerie* y *Salon Carré* del Louvre. Fueron, a juicio del autor, las más brillantes exposiciones jamás realizadas, no sólo por la riqueza de lo que mostraron, sino porque permanecieron ajenas a cualquier juicio moral sobre su existencia. El tercer y cuarto capítulos relacionan los primeros modelos de exposición acumulativa y erudita

que se habían visto en Francia, con el desarrollo del fenómeno expositivo en Inglaterra, sumida entonces en el debate sobre la existencia de una escuela nacional y su defensa frente al arte antiguo. Con la venta de la colección d'Orleans se estimuló el coleccionismo de arte antiguo en Inglaterra y fueron precisamente las colecciones privadas quienes tomaron la alternativa a la hora de crear museos temporales que pudiesen rivalizar con los museos del continente. La British Institution, la Royal Academy y más tarde, el Burlington Fine Arts Club, asumieron el papel de guías y tuteladores en la consolidación de las exposiciones de maestros antiguos, teniendo su punto de partida en la exposición dedicada al primer artista inglés fallecido, sir Joshua Reynolds.

El capítulo V analiza la influencia de las exposiciones como *Treasures of Art in Great Britain*, celebrada en Manchester en 1857, y *Holbein* en Dresde en 1871, en la evolución y desarrollo de los estudios de la Historia del arte. Ambas, nacidas bajo el impulso de la investigación artística alemana, permitieron, gracias a los nuevos esquemas expositivos, la comparación entre escuelas, artistas y obras. Así, mientras la primera acrecentó la exaltación de los diferentes caracteres de las escuelas nacionales, basadas en la tradición, la fe religiosa y la raza, la segunda sentó las bases para un estudio global de la producción del artista a partir de la valoración de los parámetros de autoría y autenticidad de las obras.

Como demuestra el capítulo VI, el nacionalismo estuvo muy presente en las exposiciones de arte del siglo XIX, a través de esquemas competitivos de gran repercusión como las conmemoraciones de centenarios de nacimientos y muertes de artistas que comenzaron a celebrarse con exposiciones sobre su obra conocida: Miguel Ángel (1875), Rubens (1877), Rembrandt (1898) y Velázquez (1899). También las exposiciones de "primitivos" como la de Brujas (1912), Paris y Siena (1904) sirvieron para subrayar la antigüedad y autoridad de las naciones que estos artistas representaban. Poco después de la Primera guerra mundial, las exposiciones de escuelas nacionales salen a otros países a modo de antiguas embajadas, iniciándose en 1920 en Londres, con la dedicada a los artistas españoles bajo la dirección de Aureliano de Beruete, y continuándose con muestras similares de Suecia, Bélgica y Holanda. Como culminación de este concepto expositivo se celebraría en esta misma ciudad en 1931, *Arte Italiano 1200-1900*.

El capítulo VII se detiene en la complejidad de su organización y en detallar las presiones ejercidas tanto por parte del gobierno italiano como por los organizadores para la consecución de los préstamos. Sin embargo, a pesar de la magnífica reunión de obras maestras, el éxito conseguido fue sólo parcial, porque siempre permaneció la insatisfacción pública de haber contribuido a publicitar el fascismo italiano.

El siglo XX supone la entrada de las exposiciones en la vida de los museos. En los años centrales del siglo, integradas en la planificación regular de sus actividades, acrecientan su carácter docente y alcanzan una importante repercusión en los círculos académicos e intelectuales. El capítulo VIII incide en este cambio de rumbo y su repercusión en la investigación artística. Exposiciones como *Pittura italiana del Sei e Settecento* en el Palacio Pitti (1922) y *Peintres de la réalité*, en el Museo del Louvre (1934), defendieron un modelo revisionista de la historia del arte que fue determinante para las exposiciones de posguerra celebradas en Bolonia y Milán en la segunda mitad de siglo, para F. Haskell aún no superadas. El último capítulo recoge dos conclusiones vitales del fenómeno expositivo: el carácter mágico que rodea a una experiencia irrepetible y el incesante estímulo de continuidad que se transmite de unas a otras.

Todos los aspectos que componen en la actualidad el mundo de las exposiciones temporales desde la preparación del proyecto expositivo hasta el análisis de las conse-

cuencias políticas, económicas y culturales de estos acontecimientos, están presentes en la evolución trazada en los diferentes capítulos de este libro, aportando datos de interés como el primer préstamo de un Museo a una exposición de un país extranjero en 1898; el desarrollo de la investigación artística escrita a partir de exposiciones temporales que suscitaron polémica; la importancia de la fotografía en los estudios comparativos o la influencia determinante de la exposición *Primitivos flamencos,* celebrada en Brujas en 1902, en el inicio y desarrollo de la carrera profesional de dos de los más afamados profesores del siglo pasado como J. Huizinga y E. Panofsky.

Pero la amplísima mirada de F. Haskell es también crítica al subrayar los riesgos a los que seguimos enfrentándonos. Por una parte, el préstamo de obras de maestros antiguos en proyectos de escasa calidad, en los que la política invade la esfera de decisión; la difícil evaluación de los daños que las obras sufren; la priorización de exposiciones temporales frente al estudio y conservación de las colecciones permanentes de los museos y la investigación relacionada con las mismas; el carácter sustitutivo que se otorga a los catálogos de exposiciones que harán de las necesarias monografías de artistas proyectos fallidos. Por otra, la búsqueda incesante de la publicidad que sólo puede ser estimulada a través de la celebración de nuevas exposiciones. Para contrarrestar esta amenaza, hace una llamada al sentido de la responsabilidad en todos los ámbitos de decisión de las exposiciones y entre sus notas propone la realización de exposiciones temporales fruto de las conclusiones de foros internacionales dedicados a la investigación. Aún queda mucho por hacer sobre la historia de las exposiciones y por reflexionar sobre la evolución que han experimentado en el último siglo, pero *El Museo efímero* puede ser una guía ineludible a la hora de adentrarse y de comprender de forma global este fenómeno inseparable de nuestro universo de conocimiento.

Judith Ara Lázaro
Museo Nacional del Prado, Madrid

Begoña Torres *es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al cuerpo facultativo de conservadores de museos (1986). Es Directora del Museo Romántico desde 1997.*

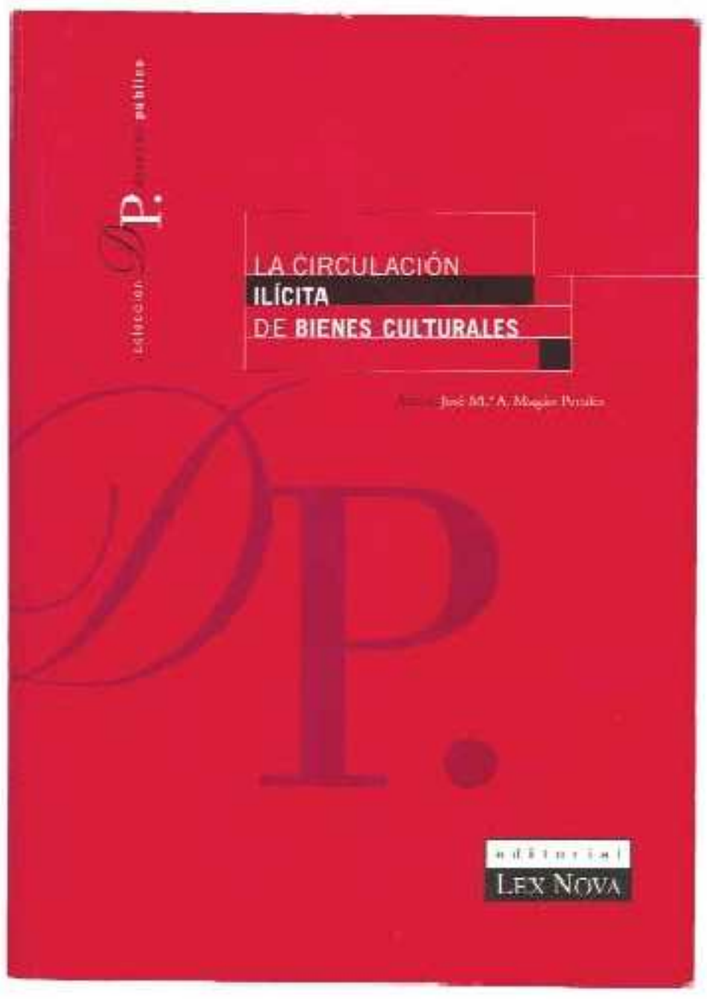
Judith Ara *es licenciada en Historia del Arte por la UAM y pertenece al cuerpo de ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos (sección Museos, 1991) y al cuerpo facultativo de conservadores de museos (1998). Ocupa desde octubre del año 2000 la Subdirección General Adjunta de Conservación en el Museo Nacional del Prado, responsable de las áreas de Registro, Exposiciones, Educación y Edición.*

LA CIRCULACIÓN ILÍCITA DE BIENES CULTURALES

José Mª. A. Magán Perales

Editorial Lex Nova, Valladolid, 2001, 247 págs.

Esta publicación es un trabajo exhaustivo de recopilación documental, que, como todos los de este tipo, resulta, sobre todo, libro de consulta para estar al día de la normativa al respecto. El esfuerzo de concentrar en un texto todo el derecho sobre una materia concreta, en este caso la circulación ilícita de bienes culturales, es doblemente de agradecer, por el empeño que ha supuesto para el autor, y por facilitar al lector todo ese conjunto legislativo. Esta utilidad radica, además, en contemplar no solo la legislación española sino también la vasta legislación comunitaria, por lo que es difícil hacer una recensión sobre 247 páginas.



Entrando en materia, y una vez revisado por el autor el concepto de patrimonio cultural y de bien cultural tanto mueble como inmueble, así como la definición de bien cultural en el derecho comparado y los criterios que permiten su identificación, ya sea por su antigüedad como por el vínculo que les une a la colectividad, pasa a analizar su expolio.

Tras una valoración histórica de las expoliaciones, analiza tanto el pillaje en sitios arqueológicos como los robos de bienes culturales haciendo un estado de la cuestión. Con respecto al tráfico ilícito internacional, entra en el detalle de analizar la estructura y el funcionamiento de la INTERPOL, así como revisa todos los posibles agentes implicados en una expolio, las diferentes cadenas que se pueden establecer al efecto, y sus consecuencias.

Reúne en el capítulo II la relación de las técnicas de protección contra la expoliación y la exportación con que cuenta el derecho comparado, desde las diferentes Constituciones (italiana, griega, portuguesa) al tratamiento de la protección a través de los inventarios tal como se regula en las distintas normativas (francesa, belga, luxemburguesa, alemana, holandesa, inglesa). También repasa la clasificación, particularmente, de los bienes incluidos en el inventario general propiedad de los particulares, así como el patrimonio inmueble. Por lo que se refiere a la exportación, recoge la legislación en los diferentes países comunitarios con sus matices, excepciones y alguna carencia, y revisa también la situación de las importaciones.

El tercer capítulo está centrado en el caso español, analizando de forma muy pormenorizada desde lo general a lo particular la Constitución, la Ley del Patrimonio Histórico Español, la legislación penal, la legislación autonómica y cómo entender la distribución de competencias. En este capítulo resulta interesante el epígrafe dedicado a las leyes sobre Patrimonio de las distintas Comunidades Autónomas.

El cuarto capítulo revisa la circulación de bienes culturales en el derecho comunitario europeo y los pasos que sucesivamente se han ido dando para la protección comunitaria de los bienes y sus

mecanismos de actuación –particularmente el Reglamento CEE 3911/92 del Consejo sobre exportación de bienes culturales, y la Directiva 93/7/CEE del Consejo sobre la restitución de bienes que hayan salido de forma ilegal de un Estado miembro, normativa de especial incidencia para países con un rico patrimonio histórico como el español-, valorando finalmente el camino que queda por andar en la conciliación de las legislaciones de los Estados miembros.

Se trata, en definitiva, de un compendio presentado desde el punto de vista histórico, de toda la legislación que se ha ido sumando para la protección del patrimonio cultural, aportando referencias a estudios y una amplia bibliografía, basado en la propia Tesis Doctoral del autor, y siendo un elemento de consulta útil tanto para conocer los procesos que han dado lugar a las legislaciones vigentes como las disposiciones que rigen en la actualidad, uno de los aspectos más preocupantes en relación con la conservación del patrimonio. Es necesario para cualquier museólogo, por muy denso que ello pueda resultar en algunos momentos, conocer a fondo la situación en la que hoy se encuentra la protección de los bienes culturales frente a la exportación ilícita o frente al expolio, y de ahí el provecho que se puede sacar de la consulta de esta publicación. Sólo como elemento de referencia, es significativo señalar que se calculan unos 200.000 robos de patrimonio en el ámbito de la Unión Europea cada año.

Leticia Azcue Brea
Museo Nacional del Prado, Madrid

Leticia Azcue *es doctora en Historia del Arte, y conservadora del Cuerpo Facultativo de museos desde 1986. Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde 2000 ocupa el cargo de Subdirectora General Gerente del Museo del Prado. Ha publicado sobre museología, historia del arte y legislación de patrimonio.*

museos.es

REVISTA DE LA SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 1 – 4ª planta
28071 MADRID

Telf.: (+34) 91 701 70 00

Sugerencias y comentarios:
revista.museos@dgba.mcu.es

APELLIDOS

NOMBRE

INSTITUCIÓN

DIRECCIÓN

TELÉFONO **FAX**

CORREO ELECTRÓNICO

LOCALIDAD **CÓDIGO POSTAL**

PROVINCIA **PAÍS**

Se suscribe a la publicación para el año 2005

P. V. P (suscripción anual) X

Gastos de envío: 27 (España)

66 (Extranjero)

FIRMA

Por favor, dirijan los pedidos a:

Ministerio Cultura
Centro de Publicaciones
Abdón Terradas, 7
E-28015 Madrid

Telf.: (+34) 91 543 93 66 / 91 544 81 05
Fax: (+34) 91 549 34 18

3481 812077

museos.es

REVISTA DE LA SUBDIRECCIÓN GENERAL DE **MUSEOS ESTATALES**

SEOS ESTATALES

MINISTERIO
DE CULTURA